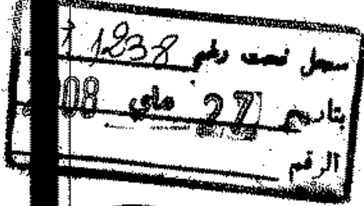
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
معهد اللغة والأدب العربي





التجربة الجمالية في النقد

- عند سيد قطب -

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تقديم الطالب:
خطاب محمد

إشراف الأستاذ:
د. عباس محمد

السنة الجامعية 2000 - 2001

مقدمة

الحديث عن تجربة سيد قطب الجمالية في النقد مثير للشك والارتياب. فقليلة هي الأعمال التي تعكس طبيعة هذه التجربة وخصوصيتها، إذ غالبية كتبه كانت في المباحث الإسلامية. ولكن هذا القليل النادر من أعماله النقدية احتوى على نظرة مخلصة وآراء مؤسسة في ميدان النقد ولو واصل سيد مشروعه النقدي لتغيرت كثير من الأمور.

ضمن هذا المنظور يحاول الباحث – قدر الإستطاعة – بحث الجوانب الجمالية في نقد سيد قطب الممثلة في كتبه التي أخلص فيها القول وكرس فيها الجهد في ميدان الفن القولي. ووجد – ضمن كم هائل من المؤلفات – بضعا، منها استقى مادة البحث، وهذا البضع يشير بصورة واضحة إلى تبلور فكر نقدي إمتاز عن غيره مما كان سائدا في تلك الفترة.

اقتضت ضرورة البحث أن يتألف هذا العمل من فصول ثلاثة، يلمح الأول منها إلى طبيعة التجربة الجمالية كما هي ممثلة في الفلسفة والفن، وركز

الباحث على النظرة المثالية التي كانت تمثل إطارا منهجيا في نقد سيد قطب، ويبحث الفصل الثاني في بعض المفاهيم الجمالية التي تمثل الإطار النظري لتجربة سيد الجمالية، مثل مفهوم " العمل الأدبي " الذي يعكس تصور سيد للأدب من منطلقه الواسع، فضلا عن مفهوم الشعر ومتعلقاته الجمالية، وكان سيد في كل حديثه عن الأدب لا ينسى الإشارة إليه وهو بعيد عنه، و لم يفت الباحث أيضا أن يبحث عن مفهوم " التصوير " كنظرية كانت دافعا إلى تبلور مفاهيم جمالية تجلت فيما كتب سيد من نقد بعد كتابه " التصوير الفني في القرآن ". أما الفصل الثالث فكان مجال البحث فيه يدور حول تجربة النقد عند سيد.وأيما تجربة تبدأ من تصور واضح للنقد،فكان العنصر الأول يهتم بتحليل مفهوم النقد عند سيد، وقد اعتمد الباحث على الرؤية التاريخية، فأشار إلى مفهوم النقد في الثقافة العربية القديمة لأنها جزء من ثقافة سيد النقدية. ولا يستطيع النقد أن يواجه النص ما لم يعتمد على مناهج،هي عبارة عن توسلات معرفية لقراءة الأدب، وهذا ما احتوت عليه الفقرة الثانية من الفصل الأخير، أما الفقرة الأخيرة فكانت فيها إشارة إلى تجربة سيد في علاقته بالعمل الأدبي وكيف كانت طريقته في النقد.

استعان الباحث في عرض فكرته خلل البحث بالمنهج الوصفي الذي يصف ظاهرة النقد كما هي ممثلة عند سيد قطب، وهذا المنهج – وإن كان هو الغالب في الدراسات التي تؤرخ للظواهر الأدبية – لم يخل من تحليل لنصوص سيد قطب في مجال النقد، وهذا المنهج فرضته طبيعة البحث الذي يدور في فضاء ظاهرة أدبية وقعت في التاريخ النقدي العربي الحديث.

إن مصادر البحث محصورة في كتب سيد قطب النقدية، وهي كتب قليلة بالقياس إلى حياة صاحبها العلمية، ولم يعتمد الباحث على إبداع سيد في مجال الشعر أو الرواية، فضلا عن عدم اعتماده على كتبه الإسلامية، وكان التركيز والاعتماد قائمين أساسا على كتبه النقدية، وهي ثلاثة في النقد الخالص: مهمة الشاعر في الحياة – كتب وشخصيات – والنقد الأدبي، ولعل أهمها الكتاب الأخير. وأخرى لم تخل من نظرة نقدية ولفتات جمالية مثل كتاب " التصوير الفني في القرآن ومشاهد القيامة وفي ظلال القرآن " وإن كان الاعتماد الكلي على الكتاب الأول لأنه جامع بين الأصل النظري والنص.

وقد تعد قلة المتون النقدية أولى عقبات البحث، ونقصد بها كتب سيد قطب بالدرجة الأولى. هذا من جهة، ومن جهة ثانية الدراسات التي تناولت سيد

قطب بالنقد والتحليل معظمها ركزت على الجانب الديني، أما التي أشارت إلى فكره الأدبي والنقدي فقليل نعدمه في المؤسسات العلمية كما في الأسواق. فإذا انضاف إلى ذلك عامل الزمن والإرهاقات الاجتماعية والوظيفية، فإن البحث سيتأثر حتما بكل هؤلاء.

كلمة شكر

يقتضي الواجب مني أن أشكر أستاذي الدكتور محمد عباس الذي أشرف على البحث وتابع خطواته بصبر وتؤدة، غير باخل بما تدخر تجربته العلمية من نصائح كانت سبيلا إلى التحقيق.

كما لا أنسى شكر من ساهم في إنجاز البحث مادة ومعنى.

الفصل الأول

التجربة الجمالية في الفلسفة والفن

الفصل الأول

التجربة الجمالية في الفلسفة والفن

التجربة الجمالية هي التجربة التي يحظى فيها الإنسان المتأمل بنوع من الشعور المتمايز المختلف اتجاه ما يتأمل، هذا الشعور نفسه سيكون رافدا في خلق ما يسمى بالتبرير الفكري أو الفلسفي لمجمل التأملات الحاصلة، فهي تجربة شعورية يعانيها صاحبها. يقول فرديناند ألكييه: "التجربة الجمالية ضمن التأمل، هي شبيهة بالانفعال...لأن الانفعال الجمالي هو انفعال مبرر اتجاه الجميل، هي إذا انفعال نزيه."[1] أي أنها لا تقف عند حد الانفعال بل تتركز إلى غاية تبلورها في سياقات نظرية مختلفة، هكذا تنشأ التجربة الجمالية، فهي تجربة حسية بالدرجة الأولى، ناتجة عن احتكاك الحواس بما يحيط بها، لأنها ذات تركيب معقد وغامض أحيانا.

إن ما تعنيه التجربة الجمالية في سياق الفن، هي كل تجربة تجعل من الفن والطبيعة مادة لها، ومن خلال التأمل –وهو أسلوب من أساليبها– تصير التجربة

[1] Ferdinand Alquié : L'expérience, P.U.F. Paris 1961 p :64.

شرعية خالصة، ذات أطر وحدود، والفنان عموما أكثر حسا بقيمة هذه التجربة، لوفرة ما يتمتع به من خصائص روحية تميزه عن غيره، فتجربته خلال ذلك تتعدى مجال التبسط والتعميم الذي يتميز به غير الفنان، فالتجربة لديه جامعة كلية "فمجال رؤية الفنان شاملة شمول الحياة، ووظيفته أن يجسد الخبرة أو التجربة الإنسانية، أن يفسرها ويشرحها".[2]

فالتجربة الجمالية تقع في حدود العلم أو الفلسفة، وهذا ما يجعلها مجاوزة للارتجال، إنها نتاج خبرة ذات تاريخ عريق، كما قال بول فاليري: "ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف"3 فالتجربة الجمالية أو خبرة الجمال صارت ذات عراقة في التاريخ، ولم تكن وليدة التأمل الحديث الذي غذته النظريات الفلسفية المختلفة، وهذا الثقل التاريخي، جعل من هذه الخبرة ذات امتياز خاص فدخلت ضمن نسق "علم الجمال" الذي يبحث في مضامين التجربة الفنية التي لم تفارق الإنسان منذ البدء. مما جعل هويسمان يحدد اتجاهات هذا العلم في "قواعد الفن وقوانين الجمال، وشرعة الذوق"[4]

---

[2] إبوكس: النظريات تالجمالية، كانط، هيجل، شوبنهاور ترجمة: د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية بيروت الطبعة الأولى 1985 ص31

[3] دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الطبعة الثانية 1975 ص15

[4] المرجع السابق ص15.

تستمد التجربة الجمالية معناها من عناصر متعددة، مشتركة بين الحس والعقل: "وليس هناك من شك في أنها "تجربة" من حيث أنها ليست تجريدا لمعنى مستمد من الواقع، وكذلك فهي ليست نوعا من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة"[5]

يمثل الذوق في التجربة الجمالية طاقة كشف واستبصار للفن والطبيعة جميعا: "إنه الملكة التي يقدر بها الإنسان شيئا أو أسلوبا تصويريا، وذلك بالميل نحوه أو النفور منه، على ألا يكون لهذا الميل أو النفور. سبب خارجي (لا صلة له بموضوع التذوق)"[6]. والفيلسوف كانط يعزل في هذا النص الذوق عن أي سبب خارجي، يفرض علينا نموذجا مسبقا يحتم علينا إدراكا جماليا معينا، فسبيل إدراك الجمال بدءا بالذوق هو الإحساس بالمتعة من خلال الشكل، يقول: "ففي التأمل الجمالي لساعة الغروب أو لمنظر زهرة مثلا، فإن المتعة إنما تتأتى فقط من إدراك الانسجام بين المخيلة والفهم في التقاط صورة الموضوع (شكله، تصميمه، ترتيبه أو نموذجه)

[5] محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 1989 ص73.
[6] النص لكانط نقلا عن د. محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية بيروت 1972 ص110

ودونما أية فكرة خارجية في مسألة وظيفته أو منفعته أو كماله، أي في مسألة ما يجب أن يكون."[7]

إن الذوق الذي يمثل للمتأمل عبورا لاكتشاف العمل لابد له من سند موضوعي ليجعل منه قابلا للفهم، هذا السند يسميه مصطفى سويف بالإطار: "...إن المرء لا يستطيع أن يتذوق العمل الفني العظيم إلا إذا كان من أولائك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم في سبيل الثقافة الشاملة العميقة، والثقافة الإنسانية بوجه عام، والغنية بوجه خاص...فالعلم بشؤون الحياة الاجتماعية (بأوسع معانيها) التي أحاطت بظروف عمل فني ما شرط لابد منه، لاكتمال تذوقنا له...وأما عن الثقافة الفنية فإنها تمد المرء بما يمكن أن يسمى "إطارا" يساعد على تنظيم التلقي للعمل الفني، وبذلك يزيد قدرتنا على التذوق"[8] إن هذا الإطار يجعل من أي تجربة موضوعية ذات أسس، أما إذا بقي الذوق داخل دائرة الانفعال الأولي فلا يمكن أن يساعد على تبلور تجربة جمالية ذات قيمة يقول جورج سانتينا: "إن الذوق البحت يمكن أن يكون ذوقا رديئا، ما دام لا يتعلق بشيء إلا بالشعور

---

[7] نقلا عن إنوكس النظريات الجمالية ص41.

[8] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة طبعة دار المعارف مصر: الطبعة الرابعة ص45.

العفوي...ولابد للشعور العفوي من أن يدعم ذاته بمبررات، ويجد سندا له في العالم الكبير، وبعد أن يكون قد جمع بين الملائمة وبين الصدق...يكون قد اكتسب حق الحياة"[9]

إن الذوق ملكة،لكنه معقد في الآلية التي يتحرك بها، إنه ملكة مركبة،وليس مجرد إحساس بدهي ولا يمكن أن يكون أسلوبا أو سبيلا في معرفة العمل الفني، "فليس الذوق ملكة بسيطة...لكنه مزيج من العاطفة والعقل والحس"[10]، إن الذوق المفتقر إلى العاطفة يجعل العمل الفني أو الموضوع الجمالي في منطقة منعزلة، أما في حالة التعاطف فإننا في الحقيقة. "نعطي الموضوع فرصة لكي يبين لنا كيف يمكن أن يكون ذا أهمية وطرافة بالنسبة للإدراك"[11].

والذوق الذي يتكامل مع التعاطف أو "الموقف الإستطيقي" يكون له من المبررات ما يجعله طريقة من طرق التقدير التي تطمح فعلا إلى إدراك سر العمل الفني، والمعني المتخفي وراءه. الذوق والموقع الإستطيقي عنصران من عناصر الثقافة الفنية المطلوبة في كل ما نقوم به من تقدير وحكم على الأعمال الفنية الغنية.

---

[9] نقلا عن جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية ترجمة د- فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الثانية 1981 ص628.

[10] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط8 ص 121.

[11] جيروم ستولينيتز: النقد الفني ص 48.

الموقف الإستطيقي أو الجمالي ناتج عن علاقة المتذوق بالعمل، وطبيعته أنه متره عن الأغراض بعيد عن البحث في الغايات التي يرمي إليها العمل الفني، أي أنّ الموقف الإستطيقي: "انتباه وتأمل متعاطف متره عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب"[12]، ذلك أن موضوع تذوقنا فيه من الخصائص الفنية ما يجعله مختلفا، إنه الموضوع الذي يثير فينا رغبة الاستمتاع، ولكن أهم ميزة تجعل موضوع التأمل ممتعا هو ما يتميز به من فرادة "فعندما ندرك موضوعا بطريقة استطيقية نفعل ذلك لكي نتذوق طابعه الفردي"[13]

إن الموقف الإستطيقي هوضرب من القراءة للعمل الفني هو استجابة كان سببها اتجاه الذوق ناحية الموضوع المدرك جماليا، وثم يصبح الموضوع نفسه مادة النقد الجمالي، يقول ت. س. اليوت متحدثا عن الشعر: "ومن المعلوم أن عنصر الاستمتاع يتسع ليصبح ضربا من التقدير يضفي ضربا من الإضافة الثقافية أو العقلية إلى عمق الشعور الأصيل بالعمل الشعري"[14]، وهذه هي القراءة المنتجة المبدعة التي تتوج العمل الفني وتهبه معنى مضافا، إن العمل الأدبي الذي نقصده

---

[12] المرجع السابق ص 45.

[13] جيروم، المرجع نفسه ص47.

[14] ت. س. اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة د- يوسف نور عوض دار القلم بيروت ط. أولى 1982 ص28.

بالدراسة يتمظهر لدى متلقيه بمظاهر مختلفة، فإنه يتحقق بواسطة القراءة يقول ستيمبل: "إن العمل الأدبي في نظرية جمالية الأدب...لا ينظر إليه بوصفه وحدة، وإنما بوصفه موزعا على حالتين: هناك "النص-الشيء" والذي يمثل العمل الأدبي في مظهره المادي والممكن وهناك ثانيا "الموضوع الجمالي" الناتج عن تحقيق العمل الأدبي بواسطة القارئ، إن القارئ في وفائه لمعايير (أو سنن) عصره يمنح لهذا العمل معنى"[15].

فالتجربة الجمالية موقف لا يخلو من تفسير ونقد وحكم، وإلّا تصير مجرد خبرة عادية في الحياة، تخلو من معنى الفن، معنى ذلك أن التجربة الجمالية هي نفسها بحاجة إلى لغة تترجمها وتعبر عنها، وتعكس قيمتها، ومدى فعاليتها في ميدان النشاط الفني، إنها فن قولي يتضمن انفعالا خاصا تجاه ما يثير الانتباه، إن التجربة الجمالية مثلها مثل التجربة الشعرية أو أي تجربة أخرى، تبدأ بالحس ثم تبحث عن إطار تنتظم فيه لتأخذ بعد النظرية، أي أنها تبدأ من الانفعال لتنتهي إلى منطقة الفكر والعقل، فهي انفعال تقيد بالفكر...وليست مجرد انطباع غير سليم عفوي لم

---

[15] وولف ديتير ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي: ترجمة: انفي محمد- سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي العدد الثالث صيف 1988 ص127

يتأسس وما أكثر ما تكون التجارب النقدية ضمن هذا الأفق، ولكنها تتجاوز الانطباع إلى الجمال.

إن النقد الجمالي متصل بالفلسفة المثالية التي تنفرد برؤية متميزة إلى الفن، وهذه الفلسفة المثالية لا تنحصر في نقطة من التاريخ أو عند علم من الأعلام، فطبيعتها الشمول والصيرورة والتغير، وفضلا عن ذلك فهي ملائمة لطبيعة الفن ذاته الصادر من الوجدان، إن الفن انفعال بالدرجة الأولى يقول أوسكار وايلد: "الانفعال للانفعال هدف الفن، والانفعال من أجل الفعل هدف الحياة"[16]، وإن مثل هذا النقد يتعامل مع الفن بخصوصيات الفن ذاته، فهو "نوع من التجربة الفنية"[17] التي تتماشى مع العمل الفني ضمن فلسفة جمالية لا تعترف بالغايات الوظيفية سوى ما يؤديه العمل من متعة لأنه صادر عن انفعال ووجدان، وقد أطلق على مثل هذه الفلسفة "الفن من أجل الفن": (يمكن تفسير الفن من أجل الفن بالقول إن الجمالي في القرن التاسع عشر نبذ التعليم كتسويغ للفن واستقر على الإمتاع وحده، فكان

---

[16] نقلا عن: وليم. ك، ويمزات وكلينث بروكس: النقد الأدبي الجزء الثالث النقد الرومانسي ؟، ترجمة د- حسام الخطيب ومحي الدين صبحي مطبعة جامعة دمشق 1976 ص697.

[17] المرجع نفسه ص707.

يقال إن في التمتع بعمل فني، نحن ندخل عالما لا يختلف عن مألوف الواقع حسب...بل إنه لا يتصل به بشكل ذي مغزى عملي"[18].

وقد نشأت مثل هذه الفلسفة في ضوء تنامي الفلسفة المثالية خاصة، والمذهبية الفلسفية عامة، يقول هيجل: "تؤلف فلسفة الفن حلقة لازمة في مجمل الفلسفة"[19]، ويقول أيضا: "إن مفهوم الجمال والفن في نظرنا مسلمة تنبع من نسق الفلسفة"[20].

لقد خضع الفن للمذهبية الفلسفية فصار جزءا من الاهتمامات ضمن إنشغالات الفيلسوف المهتم بالوجود كلية، فقد نجد الانشغال بالفن منذ الفلسفة اليونانية. كما هو الشائع عند أفلاطون وأرسطو فقد "كان أفلاطون يرى أن للجمال مثالا في عالم المثل ترجع إليه كل الجمالات الجزئية المحسوسة الموجودة في عالمنا هذا"[21] ومثل هذا التأمل للجمال لابد خاضع لفلسفة عامة "ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجت

---

[18] ر.ق. جونسن: الجمالية ضمن المصطلح النقدي -المجلد الأول ترجمة: د-عبد الواحد لؤلؤة -المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط الثانية 1983 ص286.
[19] هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكر الجمال، ترجمة: د- جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ط الثالثة 1988 ص14.
[20] نفسه ص15.
[21] د- علي عبد المعطي محمد، مقدمات في الفلسفة، دار النهضة العربية بيروت 1985 ص143-144.

الوجود كله بعالم المثل"[22] يرجع أفلاطون فكرة الجمال والفن خاصة كالشعر والرسم إلى المحاكاة التي هي طبيعة السلوك الفني ضمن الوجود، لأن الوجود عنده "ينقسم في ثلاث دوائر: الأولى عالم المثل والثانية عالم الحس وهو صورة للعالم الأول والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات"[23].

ونجد آراء أفلاطون مبثوثة في الجمهورية في الكتاب الثالث والعاشر، حينما جعل المحاكاة أسلوبا في التعبير عن مضمون يخدم أغراض الدول المثالية التي يحلم بها، ففي الكتاب الثالث يقول: "فإن ظهر في دولتنا رجل بارع في محاكاة كل شيء وأراد أن يقدم عرضا لأشعاره على الناس، فسوف ننحني تبجيلا له، وكأنه كائن مقدس معجز رفيع، غير أن علينا أن ننبئه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا"[24] وبالتالي صار من يحاكي أمثال الشعراء في فلسفة أفلاطون نظير المعدوم الذي لا يستحق وجودا مطلقا ويقول معمما حديثه عن الفن في الكتاب العاشر: "فالفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة وإذا كان يستطيع أن يتناول

---

[22] أميرة حلمي، فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1984 ص39.
[23] د- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة بيروت د.ت ص14.
[24] أفلاطون: الجمهورية: سلسلة الأنيس، الجزائر 1990 ص118.

كل شيء، فما ذلك، على ما يبدو، إلا لأنه لا يمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا"[25] إن الحقيقة يجب أن يعبر عنها تعبيرا أقرب إلى هويتها، بل الحقيقة في نظر أفلاطون مطلب شعري سام لمن لم يعتمد محاكاتها، وهنا يصبح للشعر معنى عنده: "فلابد إذنا أن يهتم الفنان الحقيقي الذي يعرف ما يقلده بالحقائق لا بمحاكاتها، وأن يحرص على أن يخلف آثارا قوامها عدد كبير من الأعمال الرائعة"[26] ربما يبدو من خلال ذلك أن هناك إجحافا في حق الفن من خلال استبعاده، على الرغم من كون أفلاطون كاتبا دراميا يتوسل الفن من خلال محاوراته المعروفة يقول فؤاد زكريا مبررا هذا الموقف الفلسفي من الفن: "ولكنه من المؤكد أن أفلاطون لم يكن يضع في ذهنه المقاييس الجمالية حين أصدر هذه الأحكام وإنما أصدرها على أساس مقاييس فلسفية"[27] وليس هذا فحسب بل هناك دواع سياسية جعلته يصدر مثل هذه الأحكام ويرى إلى الفن رؤية سلبية، لأنه لا يخدم ما يسمى بمطالب الدولة التي تجعل من الفن خادما للسياسة "وقد أدرك أفلاطون إدراكا واضحا العلاقة بين الفن والأخلاق أو كما نقول الآن بين الفن

[25] نفسه ص453.
[26] نفسه ص454.
[27] د- فؤاد زكريا: دراسة الجمهورية أفلاطون، دار الكاتب العربي القاهرة 1967 ص158.

والسياسة، وعلى الرغم من زعمه بأنه يدافع عن الحقيقة والجمال، فمن الواضح أنه يريد المحافظة على استقرار الدولة من التأثير الضار للفن الحر"[28]، وهذا لا ينفي جدلا داخليا أحسه أفلاطون بين محبته للفلسفة وهيامه بالشعر الذي يسحر فكان يتردد بين طرفين يؤمن بكليهما إيمانا مطلقا: "..إن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد...على الرغم من هذا كله فلنعلن جهرا بأنه إذا استطاع شعر المحاكاة الذي يستهدف اللذة أن يثبت بحجة ما أنه يستطيع أن يحتل مكانه في الدولة المثلى، فسوف نقابله بكل ترحاب، إذ أننا ندرك ماله ما علينا من سحر، وكل ما في الأمر أنه من الظلم كتمان أمر نؤمن بأنه حقيقة، ولابد أنك أنت نفسك، أيها الصديق قد شعرت بسحر الشعر ولاسيما ما أتى به هو ميروس"[29]، فهناك بقين بالسحر الذي يثيره الشعر وهناك يقظة وتنبه لمتطلبات الدولة المثلى، معنى ذلك أن هناك إخلاصا للمذهبية الفلسفية وشغفا قديما بالجمال من حيث هو، "إن أفلاطون تتوفر

تابع الصفحة

[28] ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة: د- عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت العدد 225 سبتمبر 1997ص59

[29] أفلاطون: الجمهورية ص468.

فيه بكثرة الصفات التي ينتقدها ويقرعها، فهو ينتقد ويهاجم الشعراء وأساليبهم الخرافية الوهمية، ولكنه هو نفسه شاعرا"[30].

يتحدث الناقد لاسلز أبو كرومبي la Scelles Abercrombie عن نقطة الاختلاف بين أفلاطون وأرسطو في نظرتهما للفن، يقول: "إن الباعث المباشر الذي حركه، أي أرسطو، إلى طرق هذا الباب، هو أن يدفع غارة شنها على الشعر أستاذه أفلاطون"[31] ربما كان هذا سببا مباشرا، أما سبب الاختلاف الجوهري فيعود إلى طبيعة الدافع الفلسفي الذي يحرك كل واحد منهما، وأيضا يعود إلى اختلاف المواقف والرؤى للأشياء إذ: "إن موقف أفلاطون موضوعي مثالي، أما موقف أرسطو فإننا نرى فيه اتجاها إلى الواقع وأيضا إلى تقليد الواقع"[32].

إن إسهام أرسطو في مجال الفن عظيم، يتجلى ذلك من خلال مؤلفه عن الشعر، والذي كان له صدى كبيرا في فلسفة الجمال في النقد العربي القديم. تحدث أرسطو عن المحاكاة بوصفها أمرا فطريا في الإنسان، قال متحدثا عن الشعر: "فإن

---

[30] ول ديورانت، قصة الفلسفة ترجمة: د- فتح الله محمد المشعشع مؤسسة المعارف بيروت ط أولى 1966 ص22.
[31] محمد كمال أبو علي: من الفكر الغربي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت ص49.
[32] محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ص19.

المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة"[33].

كان أرسطو أقرب إلى فهم طبيعة الشعر، بله معرفته بخصائصه الأسلوبية، وتحليله لأجناس القول المختلفة كحديثه عن الملحمة والتراجيديا خاصة ومن خلال حديثه عن الشعر، يحيل دائما إلى فكرة الاختلاف بينه وبين سائر النشاطات العقلية الأخرى كالتاريخ مثلا، الذي يهتم بالجزيئات، بينما الشعر ينصب اهتمامه على الكليات، فإن الشاعر غير مطالب بقول الحقيقة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون[34]. كما لاحظ الفرق بينه وبين السياسة -التي كانت هاجس أفلاطون- إذ "إن المعايير التي تطبق على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة وغير التي تطبق على الصنائع الأخرى"[35] ولم يخل كتابه في الشعر من الحديث عن الجمال الفني الذي يتوفر في أنواعه، وهو حديث العالم الذي يرى من وراء أفق فكري مذهبي، ويلاحظ من خلال كتابه بأن المنطق في التحليل كان هو المسيطر دون أن يمنعه ذلك من التنبيه لمواطن الجمال في الفن، وتطعم الحكم الجمالي بالمثال الموضح. إن

---

[33]كتاب أرسطو في الشعر، حققه مع ترجمة حديثة: د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967 ص36

[34]نفسه ص144.

[35]نفسه ص142.

منطقه أدى به إلى جعل الشيء الجميل يبدو في ترتيبه وعظمه باستعمال القياس يقول: "ثم إنه لما كان الشيء الجميل —سواء في ذلك الكائن الحي أو كل مركب من أجزاء– لما كان الشيء الجميل لا ينبغي أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب، بل ينبغي كذلك أن تكون له عظم لا أي عظم اتفق، لأن الجمال هو في العظم والترتيب"[36].

ولكن حس الذوق عند أرسطو كان عاليا يليق بمقام الشعر خاصة، وكثيرا ما يستعمل ألفاظا بعينها تلائم طبيعة الشعر، مثل الموهبة والجنون في صدد حديثه عن التأثير الناجم عنه[37] أو في حديثه عن لا معقولية الشعر الملحمي قائلا: "ومخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة"[38] ولما أتى في حديثه عن الصنعة الشعرية تحدث بإسهاب عن المستحيل والممكن في صلتهما بالواقع الذي يصوره الشعر، تكلم بلهجة الشعراء الذين يدركون ما في الشعر من خدع فنية: "فأما عن الصنعة الشعرية فينبغي أن يفضل المستحيل المقنع على الممكن غير المقنع...فإنه من

[36]فن الشعر ص58 و60
[37]نفسه ص98.
[38]نفسه ص138.

المعقول أن يقع شيء خارج عن المعقول"[39] وفضلا عن ذلك كانت لأرسطو آراء في عمل الشعر المعتمد على الخيال بواسطة التصور الذي يتوسل الاستعارة كمبدأ في توظيف الخيال وقد عد هذا الجانب في الشعر آية الموهبة يقول: "ولكن أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه"[40].

وقد يتضح الفرق جليا بين عمل أفلاطون وعمل أرسطو، لقد كان الثاني أقرب إلى طبيعة الناقد الذي ألف الأعمال الأدبية والفنية وقد أدرك سر جمالها سواء في المعنى أو اللفظ، و لم يقصر حديثه عن طبيعة المحاكاة التي أخذت النصيب الأكبر عند أفلاطون.

لقد وصلت هذه الفلسفة مع خليط آخر من الآراء حول الفن والأدب في عصور تلت عصر الفلسفة اليونانية المزدهرة إلى العصور الحديثة ضمن نسيج جديد، فكانت هناك الفلسفة المثالية التي غذتها أفكار كان منبعها الأساس الفلسفة

---

[39] نفسه ص150.
[40] نفسه ص128.

اليونانية، ونتج عن هذه الفلسفة المثالية فكرة أثرت عميقا في التجربة الجمالية في العصر الحديث، وهي "الفن من أجل الفن"، وكان إيمانويل كانط واحدا من أبرز الفلاسفة الذين أسسوا لمثل هذه النظرة في الفن، لقد: "كان أول من منح وزنا ميتافيريقيا للإدعاء الجمالي المحض"[41] ففلسفته الجمالية تعبير عن رفض مطلق للإحالات الهامشية على الفن، فمسألة الفن كمطلب جمالي متعال عن كل ضرورة تقيده.يقول على سبيل التشبيه: "فالجميل هو غير الخير، فالخير كموضوع للإرادة ... يفرض تصورا مسبقا لما يجب أن يكون عليه الشيء، فأن تريد الشيء وأن تهتم به هي، في الحقيقة أمر واحد أما الحكم على الأشياء بالجمال لا يقتضي تصورا محددا للجمال، فالأزهار وتشابك الأغصان مثلا أمر ممتع وجميل رغم أنه لا ينطوي على أي تصميم أو معنى ولا يستند إلى تصور محدد."[42] وفي ضوء هذا التحديد لطبيعة الجميل في فلسفة الفن المفارق لطبيعة الخير كميدان أخلاقي كان: " كانط يهتم في بحثه –أولا- بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله، فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه"[43] ويمكن القول اختصارا بأن

---

[41] ويمزات وبروكس: النقد الأدبي ج.3 ص684.
[42] نقلا عن نوكس النظريات الجمالية ص47.
[43] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت ط أولى 1982 ص299.

فلسفة كانط الجمالية بطابعها المثالي المجرد كما تسمه الفلسفة الحديثة كانت دافعا لنماء بعض المظاهر الجمالية التي تتعلق بمسائل الفن والنقد الأدبي، وهذا ما جعل بعض النقاد في تأريخهم للفلسفة الجمالية في العصر الحديث يربطون بين بعض المصطلحات الفنية وفلسفة كانط: "وفي موجة مد التفكير الكانطي الغامض والمبسط تم تداول مصطلحات مثل "الجماليات الألمانية" "جماليات كانط" "الحرية" "التره" "الفن المحض"" "الجمال المحض" "الشكل" "العبقرية" وانتشر مه هذه المصلحات مصطلح "الفن للفن" "[44].

ارتبط الفن عند كانط بمجموعة من المفاهيم التي ترتد به إلى عالم التجريد، فقد جعله نتاج العبقرية "والعبقرية هي القدرة على تقديم أفكار جمالية"[45] وهو أيضا ذو صلة باللعب: "الفن كتعبير عن الأفكار الجمالية، هو لعب موجه نحو إنتاج موضوع ما"[46] وبالتالي هو بعيد عن كل قصدية سوى إثارة الانفعال والتعبير عن مجرد الإحساس بما يحيط بالإنسان من أشياء. إن الفن في ضوء هذه الفلسفة يختلف عن العلم ويتميز عنه، وكذلك يختلف حتما عن باقي الصنائع، بل يختلف عن

[44] ويمزات وبروكس النقد الأدبي ج3 ص685.
[45] إ.نوكس، النظريات الجمالية ص69.
[46] نفسه ص69.

الطبيعة ذاتها، وهذا ما جعل هيجل يقول: "فليس جميلا إلا ما يجد تعبيره في الفن، بوصفه خلقا روحيا، ولا يستأهل الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقاته بالروح"[47] ولب فلسفة هيجل الجمالية هو تحقق الفكرة –وغالبا ما يطلق عليها كلمة روح– في مادة أو صورة، أي ضمن شكل معين، وهو ما يعبر عنه "بالتجلي المحسوس للفكرة"[48]، يقدم هيجل تفسيرا أوفى في كتابه "فكرة الجمال" لهذه الفكرة بقوله: "وليس في العمل الفني من شيء سوى ما يرتبط بالمضمون وما يفيد في التعبير عنه"[49]، إن هيجل يربط بين صورتين أو مظهرين في الكائن البشري، بين الداخل والخارج، ولا معنى لأحدهما دون الآخر، فالفكرة لا تعلم وهي حبيسة الداخل، والتعبير عن فراغ لا يعقل، وهو تارة ما يسمى الداخل بالفكرة والخارج بالحس، يقول: "لا يملك الإنسان أن يكتفي بحياة لا يتجاوز عالمه الداخلي، حياة حبيسة في الفكر المحض، في عالم القوانين بطابعها الشمولي، بل يحتاج أيضا إلى وجود حسي يمكنه فيه أن يطلق العنان للاندفاعات العاطفية ولخلجات القلب

---

[47] هيجل: المدخل إلى علم الجمال ص10.
[48] محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ص41.
[49] هيجل: المدخل ص169.

وباختصار إلى حياة نفسية"[50] وهذا ما يجعل توافق الشكل مع المضمون أي الحس مع الفكرة، ذات أهمية بالغة، وقد أشار إليها هيجل ضمن حديثه عن غاية العمل الفني وهو يقصد الأخلاق والدين: "إذا لم يمثل المضمون بمقتضى طبيعته بالذات يصبح العنصر الممثل ثانويا تماما، ويتحطم المضمون وينشطر إلى اثنين، فيغدو تجريدا مكسوا بزخارف خارجية لا تعدو أن تكون مجرد ظاهر."[51] وإذا كان من المفروض أن يكون هناك ثمة مضمون أخلاقي في العمل الفني فيلزم أن يكون رمزا، رهن التأويل[52] ولهيجل إشارات موضحة لبعض المتعلقات بالعمل الفني كحديثه عن العبقرية والإلهام والموهبة، فضلا عن الحس الجمالي والذوق والحاجة إلى الفن[53] وله نص مهم يلخص فيه طبيعة الجمال وعلاقته بالحس الإنساني والأداة الموصلة إلى تعالي هذا الحس، يقول: "...إن الفن وجد كي يوقظ فينا شعور الجمال، وعلى أساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص هو مظهر حس الجمال، وهذا الحس ليس فطريا في الإنسان كغريزة أو كشيء معطى له من الطبيعة ومتملك من قبله منذ ولادته كما يمتلك أعضاءه، العين على سبيل المثال، كلا إنما المقصود به

---

[50] نفسه ص172.

[51] هيجل: المدخل ص54.

[52] نفسه ص55.

[53] نفسه ص62 وما بعدها.

حس بحاجة إلى التكوين والتدريب وما إن يتم تكوينه وتدريبه حتى يغدو ما يطلق عليه اسم الذوق"[54].

وقد أدت فلسفته هذه، فضلا عن رؤى كانط الجمالية إلى تبلور نظرية جمالية آمنت بها الرومانسية، أو كما عبر عن ذلك الشاعر الفرنسي شارل بودلير Bandelaire بقوله: "الرومانسية بالنسبة لي هي التعبير الأكثر جدة والأكثر حداثة عن الجميل"[55] وخطت التجربة الجمالية في الفن والفلسفة خطوات واسعة مع شعراء وكتاب ونقاد جدد، جعلوا من علم الجمال ميدانا ثرا لأفكار تجاوزت حدود زمنها، وعلى المستوى النظري نرى بأن مفاهيم مثل تحديد الجمال والشعر واللغة والخيال والواقع والأسطورة والطبيعة كل هؤلاء اتخذ له مكانا ضمن التجربة الجمالية الرومانسية، وصار علم الجمال عقيدة مقدسة يتبعها الفنانون على اختلاف طرائق تعبيرهم، وكان الارتكاز قائما على مجموعة مبادئ جديدة، فقد عبر شليجل وهو رائد من روادها الأوائل عن محتوى ما يدعو إليه ونعتها "بالروحية الخاصة في الفن الحديث"[56] ويشير تودوروف في معرض حديثه عن مفهوم الأدب في علاقته

---

[54] نفسه ص73.

[55] **** Charles Bandelaire : Œuvres complètes. Editions du seuil. Paris 1977 p : 230.

[56] ليليان، ر فرست: الرومانسية ضمن كتاب المصطلح النقدي ص169.

بالجميل كماهية غير نفعية إلى بعض النصوص الرومانسية، بخاصة لأقطابها في ألمانيا مثل نوفاليس الذي قال عن الأدب "أنه تعبير عن التعبير"[57]، وهناك من عبر بشكل مختلف ولكن ضمن السياق نفسه، كما نجد ذلك عند شيلي الذي وصف الشعر على أنه "التعبير عن الخيال"[58] ثم صاحب مفهوم التعبير والخيال مفاهيم أخرى كلها تتوج النظرة المثالية التي صارت معتقدا جماليا، إن مسألة التعبير مثلا في الشعر تكون أكثر جمالا بتلقائيتها، وذلك بحسب ما يعبر عنه، إنها الحياة بأكملها، حياة المشاعر والعواطف الإنسانية، إنها ذات الإنسان في لقائها الحميم بالحياة، يقول وردزورث في مقدمة ديوانه "الحكايات الغنائية": "فما الشعر الجيد بأسره إلا فيض المشاعر القوية من تلقاء نفسها"[59] وما كمال التعبير إلا في تطعيمه بكل ألوان الخيال، وهاهو دستور الرومانسية ممثلا عند هذا الشاعر الإنجليزي في قوله: "إذن فالغرض الأساسي الذي قصدت إليه بهذه الأشعار، أن أنزع من الحياة العامة أحداثا ومواقف، أصفها وأرويها...في نخبة مختارة من الألفاظ...ثم أخلع عليها في الوقت ذاته لونا من الخيال الذي يجب أن نكسو به الأشياء المألوفة حين نقدمها إلى

---

[57] تودوروف: مفهوم الأدب، ترجمة د. منذر عياشي مجلة العرب والفكر العالمي العدد الثالث صيف 1988 ص107.
[58] المصطلح النقدي: ص217.
[59] وليم وردزورث: الشعر وألفاظه، ضمن كتاب د. زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق بيروت، القاهرة: 1981 ص18.

العقل، لكي تصبح حلابة المظهر"[60] فالتجربة الجمالية لدى الرومانسيين تطعمت بمجموعة من القيم الذاتية، واكتسبت طابعا فريدا بحكم صلتها بالذات الإنسانية اللامحدودة، إننا نجد ضمن هذه التجربة التلقائية في التعبير والاعتماد على الخيال، القرب من منطقة الذات في صلتها بالأشياء من حولها،والميل إلى البساطة.

ولكن كل هذه المسائل التي صارت مبادئ عامة لعلم الجمال الرومانسي لم تقف أمام نقد بعض الجماليين الجدد الذين أسسوا لجماليات جديدة تجعل بعض ميرات الرومانسيين الأوائل بداية لنظرة حديثة إلى الفن، والفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه Croce نموذج للفلسفة الأصيلة، كان انشغاله متمثلا في إقامة مذهب يتأسس على مبدأ الروح، تقول الدراسات التاريخية عنه، إنه كان أقرب إلى مثالية هيجل، فقد جعل كروتشه الجمال الفني مفارقا للجمال الموجود في الطبيعة، وأن تسمية نطلقها على الأشياء بهذه الصفة إنما هي على سبيل المجاز فقط: "وعد الطبيعة في ذاتها شيئا بليدا، إذا قورنت بالفن، وإنما خرساء إلا إذا أنطقها الإنسان"[61] ولا اعتبار لديه للعمل الفني ما لم يصغ في شكل تعبيري، أي أنه من اللازم للتصور أن

---

[60] زكي نجيب محمود، قشور ولباب ص16.
[61] د. إحسان عباس، فن الشعر ص31.

يتحقق في مادة العمل الفني، ولكن القيمة الحقيقية تبدأ أساسا في الذهن: "إن أصل الفن يكمن في القدرة على تكوين الصور الذهنية"[62] كأن هناك ما يشبه التعاقب، فتصور الذهن للفكرة هو أساس الفن، ثم يأتي بعد ذلك الشكل الذي يعبر عنها، كأننا إذا أردنا أن نقوم العمل الفني وأن نستمتع بجماله، الوصول إلى حالة الصفاء الذهني لتصور الفكرة التي تعتمل في ذهن الفنان: "إن جوهر الفاعلية الفنية، يكمن في هذا المجهود الساكن الذي يبذله الفنان وهو صامت ليتصور الصور الكامنة المتقنة التي تعبر عن الموضوع الذي في ذهنه فليست معجزة الفن في إظهار الصورة وإخراجها، بل في تصور الفكرة، لأن إخراج الصورة ليس إلا صياغة آلية وبراعة يدوية."[63] والطريقة في معرفة ذلك لا تتم إلا بالحدس والبصيرة، إن الفنان بحكم حساسيته المضاعفة تجاه الأشياء، وبحكم يقظة حواسه أيضا، تتشكل في باطنه التجربة، غير منفصلة طبعا عن الانفعال أو الشعور، إن تجربته ليست مجانية مستهلكة، بل مبدعة خلاقة، إنما قائمة على أساس الحدس، فها هنا تتجلى في عمله الفني —الذي سيؤديه فيما بعد بوسائله— القيمة الجمالية، والإدراك لهذه القيمة يبدأ

---

[62] ول ديورانت: قصة الفلسفة ص580

[63] المرجع السابق ص581.

قبلا، أي قبل التحقق، ولكن لابد لكي نصل إلى تركيب أجزاء هذه القيمة من تأمل الشكل أي التعبير، فبدون تعبير سيغيب على المتلقي معرفة ما كان مشكلا قبلا، فالفنان في نظر كروتشه ضمن هذه الحالة: "ينتج الصورة الذهنية باعتبارها فعلا عمليا يحقق به بقاءها التي هي العمل الفني الحقيقي، ويستعين به على إعادة تكوينها (عند المتذوقين لها)"[64].

إن كلمة حدس Intuition هي مفتاح فلسفة كروتشه الجمالية، التي تجعل من الجمال مركزا لنشاط الإنسان، فالفن يبقى في قمة الهرم، ثم تليه بقية النشاطات، ولا شيء أدل على اهتمام الإنسان "الفنان" بالمطلق كالفن، فهو وسيلته في إضفاء طابع الكلية على الأشياء: "إنه أول درجات التعبير عن الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد ... ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائما التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم"[65] ولا شيء أدل على روحية الشعر من الحدس، إنه: "ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل ... وإنما هو نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني وهو منتج للصور، إنه ليس مجرد تسجيل بل

---

[64] نقلا عن: الموسوعة الفلسفية المختصرة ص343. ترجمة: فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد صادق، مراجعة د. زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت. د. ت ص 343

[65] نقلا عن فلسفة الجمال للدكتورة أميرة حلمي مطر ص.178

يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية"[66] إن الحدس عند كروتشه تعبير[67] يقول هذا الفيلسوف نفسه: "يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية، إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان، إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة هذه الصورة هي التعبير، إن الحدس هو التعبير ولا شيء غير التعبير"[68].

إن الاهتمام بفلسفة الجمال في ثقافتنا العربية متنوع، لأنا نجد كثيرا من الآراء مبثوثة في كتب النقد والبلاغة القديمة، وتملك هذه الآراء خصوصيتها من خلال الثقافة التي أنتجتها -وسيكون حديثنا عن بعض جوانبها في مستهل الفصل الثاني- بينما في العصر الحديث فسنقتصر على مدرسة العقاد الذي تأثر به سيد قطب كثيرا، والعقاد نفسه انطبع فكره وحسه الجمالي بالثقافات المختلفة عربية كانت أو أجنبية، ولقد تم التركيز على الفلسفة الجمالية المثالية، لأن نصوص سيد قطب في الفن لا

[66] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف يسير ص178.

[67] الموسوعة الفلسفية المختصرة ص343.

[68] نقلا عن فلسفة الجمال لأميرة حلمي مطر ص180.

تبتعد عنها، بل تستقي منها كثيرا، وسنرى كيف طبعت بعض نصوص الفلاسفة نصوصه الجمالية وآراءه النقدية.

يركز العقاد في مقال له حول "الزهر والحب" على مبدأ الدلالة في الأشياء التي يعجبنا منها التنسيق الظاهري والشكل الخارجي، إن العقاد يتجاوز ما يسمى شكلا لكي يؤكد بأن الجمال يوجد فيما يدل عليه الشكل لا في الشكل نفسه، يقول: "أما شكل الزهرة فقد يعجبنا منه التنسيق البديع أحيانا كما يعجبنا التنسيق في كل شيء، ولكن الذي يعجبنا منه حقا -فيما أعتقد- هو الدلالة التي يرمز إليها لا التنسيق الظاهر"[69] وحينما ينتقل إلى الحديث عن الجمال الفني يحافظ على المبدأ نفسه: "إن الجمال في الفن والطبيعة معنوي لا شكلي، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجعل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو لمعنى توحي به"[70] وإذا شئنا أن نسمي طبيعة هذا التأمل انطلاقا من النصوص، نستطيع أن نقول إن فلسفة الجمال عند العقاد تقوم على أساس الوظيفة: "فالوظيفة في الحياة تسبق العضو الذي يمثلها، والجسم

[69] عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون، المكتبة العصرية بيروت، صيدا، 1983، ص25.
[70] المرجع نفسه ص27.

الإنساني نفسه لا يسهل أن تتصوره إلا معبرا عن فكرة أو وظيفة مجردة، ولا قيمة للأعضاء في ذاتها بغير الفكرة التي تعبر عنها والوظيفة التي تؤديها"[71].

ليس للأشكال نهاية معينة، ولا تملك لنفسها قالبا خاصا، وبالتالي نحن معنيون بالحركة والدلالة اللتين نجدهما وراء الأشكال مهما تغيرت، والفنان بهذا التصور: "هو الذي يوفق لاختبار الأشكال التي تنسينا الأشكال وتؤدي عملها، وما عملها إلا أن تساعد المعنى على الظهور."[72] وهذا ينطبق كذلك على "العبارة البليغة" التي ننسى فيها الشكل لأنها تبلغنا إلى المعنى[73].

كانت للعقاد آراء تتصل ببعض الأفكار والمفاهيم في الفلسفة الجمالية، منها الشر أو القبح كقيمة جمالية في الفن، وهي فكرة نوقشت ضمن إطار أخلاقي بحت، إن القبح في الفن نظر إليه كقيمة في الموقف الإستطيقي أي الجمالي، لأننا نملك القدرة على التعبير عنه، أي يستحق الجدارة الإستطيقية من خلال التعبير كما يرى بعض دارسي علم الجمال[74]، أما العقاد لا فصل لديه بين الفن والحياة، فما دام القبح والجمال موجودين في الطبيعة فلا مانع من وجودهما في الفن: "بل لقد

[71] المرجع نفسه ص28.
[72] العقاد، مراجعات ص31
[73] المرجع نفسه ص31
[74] جيروم ستولنيتز: النقد الفني ص431.

كان القبح نفسه –وهو نقيض الجمال– موضوعا للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير و لم يمنعنا دور القبح أو الشر الذي يمثله الممثل أو يصوره المصور أو يصفه الشاعر أن يعرف فيه مزية الأداء الجيد الجميل"[75] ويحرص العقاد على تبيين موقفه الصريح من قضية الشر في الفنون، ويقول على طريقته في الإقناع: "وما من شيء في الدنيا هو شر في ذاته ولذاته، وإنما يكون شرا حين يضاف إلى غيره ويستعمل في موضعه"[76] أي أن الموضوع الذي يحتوي على الشر، يجب تأمله مستقلا عن غيره، ودراسته مبرئا من العلائق.

وستسعفنا الصفحات القادمة من البحث على معرفة بآراء العقاد في الشعر واللغة الشعرية والغاية من الفنون وسائر الأفكار المتعلقة بالفن، وما سبق في هذه الصفحات ما هي إلا إشارات موضحة لبعض الآراء الجمالية في الفلسفة والفن استقى منها بعضها سيد قطب قدر ما يؤمن به منهجه النقدي.

[75] عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، المكتبة العصرية صيدا بيروت، د، ت ص455.
[76] المرجع نفسه ص456.

الفصل الثاني

تأسيس المفاهيم الجمالية

1. العمل الأدبي.

2. مفهوم الشعر.

3. نظرية التصوير.

الفصل الثاني

تأسيس المفاهيم الجمالية

1. العمل الأدبي:

هناك كلمتان تترددان عند سيد قطب في حديثه عن الأدب والنقد، تصفان ما يسمى بالعمل، هما أدبي وفني، وكل منهما يفيد معنى ضمن السياق الذي يأتي فيه، فكلمة أدبي صفة العمل المنقود، وهو يقصد به الأدب الذي يتخذ اللغة أداة له، أما كلمة فني فهي شاملة، تخص فنونا أخرى تشترك مع الأدب في خصائص جمالية معينة.

إن علم الجمال يتخذ من الفن عامة مجالا للدراسة، بما في ذلك الأدب، فالفن يتحقق في صورة عمل قابل للتأمل والنقد والدراسة والتحليل، أي لا يمكن معرفة العمل إلا بتحققه في صورة ما، ويستعير ميكال ديفران Mikel Dufrenne من فلسفة أرسطو مصطلحي "القوة والفعل" لتحديد العمل Oeuvre يقول: " يخضع العمل للإدراك، يجب أن يتحقق بانتقاله من الوجود بالقوة إلى الوجود

بالفعل"[1] وهو يقصد العمل الفني الجامع لكل نشاطات الإنسان الإبداعية كالشعر والعمارة والموسيقى والتصوير، وعلة معرفتنا بحقيقته هو صحة كونه موضوعا جماليا يستنفد الطاقة الإبداعية لصاحبه: "إن العمل –بنية ودلالة– يجتذب ما يثقف التأمل"[2]، ويؤكد هذا الفيلسوف الجمالي بأن العمل الفني في صلتنا به، مهما تكن هذه الصلة: "يقاسي تحوله، يكف من كونه رمزا، لكي يصير موضوعا استطيقيا"[3].

تغيير الخط

إن الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر Martin Heidegger. يعد العمل رمزا[4] لأنه يفترق عن كونه شيئا من الأشياء، بحكم ما يتوفر فيه من خصائص تجعله مفارقا لنشاطات الإنسان الوظيفية العملية، يقول هيدجر: "العمل الفني هو شيء، لكنه شيء كامل متقن، يقول شيئا مختلفا عن الشيء الذي هو شيء"[5] إن فلسفة هيدجر حول العمل الفني في كتابه "مسارب الغابة" تؤكد على قداسته ومفارقته، واقترانه بالإبداع الذي يصل بالإنسان إلى الحقيقة، وإن حقيقة العمل الفني موجودة فيه، إنها ضمنية، لذلك نجده يعزل العمل الفني عن متعلقاته، وينسبه إلى هويته

---

[1] Mikel Dutranne : Phénoménologie de l'expérience esthétique. P.U.F. Paris 1967. Tome 1, p : 49.

[2] Ibid, p: 50.

[3] Ibid p: 168.

[4] Martin Heideggar : Chemins qui ne mènent nulle part. coll Idées/ Gahimard. réf. Paris 1980. p : 16.

[5] Chemins, p : 16.

الأصلية، حتى في علاقة العمل بصاحبه: "في الفن العظيم، والحديث كله عن هذا الفن العظيم، يبقى الفنان بالقياس إلى العمل شيئا مختلفا، كما لو أنه منطقة عبور لميلاد العمل، الذي يفنى هو نفسه أثناء خلقه"[6].

إن نشأة كلمة "عمل" بدأت مع تطور نظرية الأجناس الأدبية، بحيث لوحظ كما هي النظرة الكلاسيكية، طبيعة الفوارق بين شكل كل جنس أدبي عن الآخر، ولم تمنع هذه الرؤية التقليدية من حدس العلاقات المتبادلة بين سائر الأجناس الأدبية من جهة، والأدب عامة مع الفنون الأخرى من جهة ثانية، وهذا لا يلغي أيضا البنية التي يتركب منها كل جنس أدبي ضمن الفن القولي، أي الذي يتم باللغة، وكذلك بنية الفنون الأخرى. إن العمل الفني طبقا لنظرية الأجناس يحافظ على بعض خصوصياته التي يمتاز بها يقول رينيه ويليك وأوستن وأرين: "إن لكل فن من الفنون المختلفة، الفنون التشكيلية، الأدب، الموسيقى، تطوره الفردي وهي تختلف

[6] Ibid.p : 42.

بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلية في تركيبها ولا ريب في أن هذه الفنون على صلة دائمة بعضها بالبعض الآخر."[7]

ولكن للفيلسوف الجمالي كروتشه Croce رأي ناقد لمثل هذه النظريات التي تصنع الفوارق بين مختلف صور الإنسان الإبداعية. إن كروتشه أعاد صياغة النظرية الجمالية المرتكزة على ثنائية حدس وتعبير في كل الفنون، و"الشيء الوحيد المهم عنده هو قوة البصيرة أو "الحدس" في الفنان لا كيف تتجسد هذه القوة في مادة معينة، كاللون، أو الصوت أو اللفظة، إنما الطاقة الحقيقية النفسية متضمنة متغلغلة في قوة البصيرة، وما وراء ذلك كله فليس إلا تعبيرا خارجيا لتوصيل البصيرة إلى الآخرين، أما الألوان والأنغام والكلمات فقيمتها صناعية–لا جمالية– ومهمتها إتمام عملية الخلق"[8]، وكأن الاعتبار في قيمة العمل الفني للقوة الروحية الدافعة، وهذا الاعتبار مثالي، سليل فلسفة هيجل الجمالية حول طبيعة العمل الفني لأن: "الفن حسب هيجل هو تعبير حسي عن مضمون مثالي ولفظة مثالية لا تنتسب إلى العمل

---

[7] رنيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987 ص141.

[8] فن الشعر: إحسان عباس، ~~دار الثقافة بيروت لبنان~~. ص32.

الفني الناجز الذي يندمج فيه المضمون والشكل فيتحولان إلى بيان بالسياق المثالي للحياة، لفظة مثالي تنتسب تحديدا إلى المضمون قبل تحولاته الجمالية اللاحقة."[9] وهذه النظرة المثالية، جسدها هيجل أيضا في هذه التفرقة –على المستوى الفلسفي– بين الجمال الفني والجمال الطبيعي: "إن الجمال الفني .. أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح."[10]

وفي سياق هذه المثالية أيضا نجد الفيلسوف كانط في تأملاته للفن، يدرك مدى مفارقته للعمل الصناعي الغريزي، لأن من طبيعة الإنجاز الفني أنه إنجاز عبقري:" والفن الجميل هو ناتج العبقرية"[11] والعبقرية تجسيد لحرية الإنسان وإرادته التي تفوق الغريزة التي هي تجسيد للطبيعة:" وقد نظن النحل إذ يبني خلاياه أنه يقوم

---

[9] إ. نوكس النظريات الجمالية: (كانط - هيجل - شوبنهاور - ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية بيروت طبعة أولى 1985 ص107)

[10] هيجل المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال: (ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988) ص8 وقد جعل كلمة روح معادلة للحقيقة ص: 9.

[11] أميرة حلمي، مطر: فلسفة الجمال (دار الثقافة، القاهرة، 1984) ص105.

بعمل فني ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة ، وليس وليد العقل الإنساني والإرادة الإنسانية الحرة"[12].

والحاصل عند تودوروف من خلال الآراء الكثيرة المتعلقة بالفن وخاصة بالأدب، هو "مقولة الفن"،وفي كتابه الشعرية، يرصد بعض التطورات الفلسفية والجمالية التي أدت إلى ظهور مبدأ الشعرية. بدءا من شعرية أرسطو إلى غاية الرومانسيين الألمان، يقول :" فقد أصبحنا نتوفر على مقولة عليا هي مقولة الفن وعلى كيانات من رتبة أدنى هي الأجناس الأدبية"[13].

ما هو العمل الأدبي عند سيد قطب؟ هل هو المنجز؟ وهذا المنجز منته بالضرورة، هل هو الممكن الذي يستبطن ممكنا جديدا؟ أي، هل هو العمل المفتوح على نصوص (أعمال) آتية. وإذا حددنا صفته بالأدبي، هل نملك فكرة واضحة محددة عن أدبيته؟ وأين تكمن هذه الأدبية؟ هل في لغته أم في معناه أم فيهما جميعا؟ هل العمل الأدبي هو العمل الشعري أم هو جنس أدبي محدد سلفا؟.

---

[12] المرجع نفسه ص 105.

[13] تزفيطان طودوروف، الشعرية: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال المغرب، ط. ثانية 1990.ص 14.

إن أول ما يستطلعنا من التعريفات الجامعة المعطاة للعمل الأدبي عند سيد قطب هو" التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[14] وهو هنا يضع أسسا جمالية متعلقة بالفن القولي، بحكم كليته التي لا تتجزأ، نجد في هذا التعريف أجزاء لا تنفصم، هي التي تحدد مفهوم العمل، أما الجزء منعزلا عن الكل فلا دلالة له على العمل، وهذا يعود إلى طبيعة العلاقة التي لا تقوم بالأحدية، يقول:" العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير"[15] وهذه الفلسفة الجمالية مرتبطة بحس الناقد البصير الواعي بقيمة العمل كوحدة، لا تستقل فيه الأجزاء بعضها عن بعض. نعود إلى كورنش Croce الذي يبالغ في هذه الوحدة المؤلفة، ويجعلها دليل عبقرية العمل ذاته، بحيث:" لا ينبغي أن نفرق بين حدس الفنان وتعبيره. فالفكرة الشعرية ليست شيئا مباينا لوزنها وإيقاعها وألفاظها. والحدس والتعبير ليس سوى شيء واحد"[16].

إن العمل الأدبي في وحدته، يخلق ذلك الانسجام والإيقاع بين الأجزاء. يقول:" هي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ولكنهما

---

[14] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار الشروق. بيروت – القاهرة – د.ت. ص7.

[15] المرجع نفسه ص 19.

[16] الموسوعة الفلسفية الميسرة (ترجمة فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد صادق، مراجعة زكي نجيب محمود، دار القلم بيروت د.ت.) ص 343.

بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود"[17] والتجربة الجمالية في تأملها للفن عامة والأدب خاصة تفرض هذا الوعي المتزايد بفكرة الوحدة التي تشكل أساس كل فن على الإطلاق، يقول جيروم ستولينيتز:" البناء الشكلي للعمل ليس إلا عنصرا واحدا فيه، وهناك أيضا المادة والتعبير والموضوع بدوره في كثير من الأحيان، وعندما نقول إن العمل "جميل" إنما نشير إلى هذه العناصر كلها في تأثيرها المتبادل كل في الآخر، فحكمنا ينصب على العمل في كليته، ولا يستطيع أي تعريف من خلال الشكل وحده أن يفسر معنى الجمال"[18].

إن هذه الصعوبة المادية تقاس بمقاييس "أدبية النص"، فالتعاقب بين الشعور والتعبير ممكن، لأن المسألة خاضعة لإحساس الناقد، ولكن ضمن –العملية الإبداعية– فلا انفصام بينهما، لا يمكن أن يوجد شعور خال من التعبير، ولا يمكن أن يكون هناك تعبير لا يوحي بشعور معين.

---

[17] سيد قطب–النقد الأدبي، ص 19.

[18] جيروم ستولينيتز: النقد الفني ~~(دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية 1981)~~ ص: 615، 616.

إن العمل الأدبي المتضمن لمعنى معين، يبحث عن صياغة توحي به لغاية معينة وهنا يكتمل نسق العمل أي شرطه الإبداعي، فأساس وجود العمل الأدبي المؤهل للتقدير الجمالي تكامل العناصر فيه، وهذه المسألة من البداهة بمكان، كتب كروتشه قبل وفاته: "لا يتطلب النقد شيئا أكثر من معرفة الوجدان الحقيقي للشاعر في الشكل التمثيلي الذي صبه فيه، وكل مطلب آخر خارج عن المسألة"[19]

كل تجربة جمالية تتوخى تأمل حقيقة الفن، والأدب جزء منه، تحرص على مسألة الوحدة في العمل الأدبي ومراعاة الإيقاع والتكامل بين الأجزاء: " يساعد الوعي بالإيقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها"[20] فتجربة سيد قطب النقدية حرصت على النظر إلى العمل من هذه الزاوية، وهو في خضم الحديث عن عناصر العمل مجزأة يتذكر مبدأ الوحدة قائلا:" وهذا العمل لن يكون مأمونا إلا إذا ظللنا على الدوام وفي كل خطوة، تذكر أن العمل الأدبي وحدة"[21].

---

[19] نقلا عن: وليام.ك. ويمزات وكلنيث بروكس: النقد الأدبي: النقد الرومانسي (~~ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق 1976~~)، ج3، ص 741 -742.

[20] جيروم ستولينيتز: النقد الفني، ص 100.

[21] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 19.

هناك صياغة أعم لمصطلح "العمل" يرد في كتاب سيد قطب:" كتب وشخصيات" هي العمل الفني، وهذا المصطلح أعم من الأول، لأن الحديث هنا يجري على فنون مختلفة إشارة فقط، كون غرض سيد كان منصبا على الأدب وخصوصياته الإبداعية. ويلاحظ سيد بأن الرابط بين هذه الفنون المختلفة وأن اتفقت على مبدأ التعبير عن التجربة الشعورية يكمن في مظهرين أساسيين هما: الشعور والتأثير. يقول:" وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها:" تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية" فغايتها الأولى هي التصوير والتأثير: تصوير المشاعر والأحاسيس. والوجدانات التي تخالج نفس الفنان. والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها"[22] فهو يجعل العمل الفني إطارا جماليا، يبرز عبقرية الفنان الذي يصل إلى غاياته القصوى، هي خلق المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي، وشرط اكتمال هذه الغاية وبلوغها مقصدها هو التصوير كطريقة مثلى في أداء المشاعر والوجدانات، فالتصور سبيل إلى جعل العمل الفني مؤثرا، وقد تحدث سيد قطب باكرا عن وسائل التعبير

---

[22] المرجع نفسه ص103.

المختلفة باختلاف أصحابها، وجعل التصوير قاعدة عامة في التعبير وبلوغ الجمال في الفن يقول: "إن المصور الفنان هو الذي يخلع على الصورة ظلا من نفسه وخياله، وتظهر في صوره شخصيته واضحة متميزة... هذا هو المفروض في المصور، بله الشاعر"[23] فالتصوير طريقة في الأداء تتوسلها جميع الفنون، لتبلغ غاية واحدة هي التأثير في المشاهد أو السامع أو القارئ، فالعمل الفني متحد في مبدأ الأداء والغاية، مكمن الاختلاف، كما يوضح سيد قطب ، يظهر في طريق الأداء، ويضرب المثل بالنحات والمصور ثم ينتهي إلى الشاعر الذي يتوسل الكلمات" إذ النحات أو المصور لا يستطيع أن يعرض تجربته النفسية في تمثاله أو صورته جزءا جزءا، إنما هو يختار حلقة من هذه التجربة توحي بالماضي وبالمستقبل، وتدع الخيال يعمل في إكمال التجربة الشعورية بجميع حلقاتها كما انتهت إلى التمثال أو الصورة، والمعاني والأحاسيس التي ضمنها إياه، ومن هنا يأخذ كل فن طريقه المناسب لأدواته الميسرة له"[24] ويوجز سيد آراءه في المبدأ العام للفنون، الجامع بين الأداء والغايات، موضحا

---

[23] سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار الشروق، بيروت، القاهرة، د.ت، ص 25.

[24] سيد قطب، كتب وشخصيات، ~~ص 21~~ دار الشروق، بيروت، القاهرة ط 3 / 1983 ص 21

قيمة التجربة في الفن والوسائط المؤدية إليها، يقول:" ومهمة الفن الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية، وهي غير التجارب العلمية طبعا، وأن يصف جزيئاتها ويسجل الانفعالات عند مرورها في نفسه من تصورات وأخيلة، وكلما كان صادقا في الاحتفاظ لهذا التصوير بالحرارة التي صاحبت الانفعال ودقيقا في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الفني، وأضمن لاستجاشة النفوس واستثارة المشاعر والإحساس بالجمال"[25]، فهذا النص يوظف ثلاثة ألفاظ توحي بشكل التعبير: العرض، الوصف، التصوير. فالعرض تعبير عام عن التجربة، والوصف معني بالجزئيات. أما التصوير فهو التعبير عن الباطن حتى يضمن للعمل الفني مرتبة الجمال وكمال العمل الفني.

---

[25] نفسه، ص 20 -21.

2. مفهوم الشعر:

إن مفهوم الشعر في ثقافتنا النقدية منذ القديم اقترن بعنصر الصناعة والثقافة. لقد اكتسب صفة " الفن" من خلال خصائصه الجمالية المفارقة. وفضلا عن ذلك. اقترن بكلمة "العلم"، لأنه يتطلب جهدا في القول، كما قال الجاحظ في كتاب الحيوان:" إنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير"[26] لأنه يدرك ما في الشعر من بواعث على صناعته وعمله ولم يفت ابن سلام الجمحي أن قال عنه:" والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[27] وهذا امتياز للشعر عن غيره من فنون القول، كونه محط نظر أهل العلم، لقد تجاوز الشعر العفوية والبداهة ودخل عالم التكوين العلمي والثقافي. أصبح الشعر يمثل أعلى درجات الوعي بدل كونه بداهة تستجيب لحكم اللحظات الزمنية المحدودة، يقول شوقي ضيف:" ونحن لا ننكر أن الشعر في الأصل موهبة، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد

[26] الجاحظ: الحيوان، شرح وتحقيق: د. يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، المجلد الأول، الجزء الثالث، ط 3/1990، ص 08.

[27] محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، تحقيق، جوزف هل، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص 3.

ومصطلحات موروثة في تاريخ الفن... وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة، ويصفونه بأوصاف الصناعات، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم الحديثة جميعا، ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى، فمثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكدح"[28]. وهذا ما يلاحظ على لهجة النقاد والبلاغيين الذين اهتموا بالصناعة الشعرية، ووضعوا كتبا هي أشبه بالقواعد الأساسية للحكم على الشعر، وتمييز جيده من رديئه، وساقتهم طرقهم في البحث إلى استخلاص مفاهيم متمايز بعضها عن بعض، ولكنها تتفق على مبدأ "الصناعة" فابن طباطبا يقول:" الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم"[29] فقد استعمل مبدأ القياس، قياس جنس الشعر على جنس غيره من باب خصائص الوزن، والذي لا يمكن أن يكون هو الفاصل بين أجناس الكلام، ويلاحظ على ابن طباطبا غلبة مصطلحات الصناعات والفنون على طبعه النقدي، فهو لا يكتفي بقياس الشعر إلى غيره من أجناس القول الأخرى، بل يقيسه بالصناعات الأخرى التي تتخذ لنفسها

[28] د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 10، د.ت. ص 08.
[29] ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ت. ص 41.

أدوات تتم بها، لذلك نجده يقول أيضا:" وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه"[30] ثم يعدد العلوم المساعدة على كتابة الشعر، بحكم أن حضارة العرب لم تكتف بشفوية الجاهلية وصدر الإسلام، بل انفعلت بعالم التدوين والكتابة، فصار الشعر فنا يعكس تنوع الثقافة السائدة، وقد وضع ابن طباطبا بابا سماه صناعة الشعر، بين فيه كيف تتم الكتابة الشعرية بالقياس نفسه لسائر الصناعات. فتارة يجعل صناعة الشعر شبيهة بعمل النساج أو النقاش أو ناظم الجوهر[31]. ومع تنامي الثقافة وتسارع البحث في الميادين الحرفية تطور مفهوم الشعر واقترن بالعلم، ونص القاضي الجرجاني يعكس هذا التحول حينما يقول،:" إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه"[32] فلم يجعل الشعر صناعة سهلة، بل جعله علما يتوسل إلى إتقانه بأسباب ووسائل هي التي تمنحه القوة كالطبع والرواية والذكاء.

---

[30] المرجع نفسه، ص 41.
[31] المرجع نفسه، ص 43.
[32] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت ص5

كان وضع النقاد كتبا في الشعر يتم بدوافع مختلفة، ثم ينعكس الشعر كثرة من المفاهيم، فإذا كان غرض القاضي الجرجاني رد الاعتبار لشعر المتنبي، والتوسط بين خصومه ومؤيديه، كان لنقاد آخرين دوافع أخرى، جعلت الشعر تبعا لها، فإنا نجد قدامة بن جعفر مثلا يرى بألا أحد ممن سبقه وضع كتابا في نقد الشعر كما وضعت كتب في العلوم المساعدة له كعلم العروض والوزن والقوافي والنحو يقول:" و لم أجد أحدا وضع في "نقد الشعر" وتخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة"[33]. وكان قدامة معنيا بأمر جودة الشعر ورداءته، فجعل كتابه نمطا للحدود والأقيسة المنطقية التي لا تتلائم بحال من الأحوال مع الشعر كفن، وهذه الحدود كانت تبعا للتعريف الذي اختاره للشعر سلفا فهو يقول عنه:" إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[34] وهو تعريف منطقي جامد تتراوح عليه مقاييس الجودة والرداءة اللتين تأتيان من إحدى خصائصه الأربع التي ذكرها، إما مفردة أو مجتمعة، و لم يغب عن فكر قدامة مفهوم الصناعة أيضا التي سادت العصر العباسي كثقافة تنشد الكمال والتناهي في

---

[33] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط 1، 1978ـ ص 61.
[34] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص64.

الصنعة يقول: "ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع بها إلى غاية التجويد والكمال .. فله طرفان، أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط"[35] وقد بلغ منطق التقسيم عند قدامة مبلغه، فجعل كتابه مجموعة فصول وأبواب بحسب التقاسيم التي وضعها للشعر، ثم بحسب قيمتي الجودة والرداءة، والحاصل في قراءة الكتاب هو الشعور بالمفهوم الهندسي في مسألة تذوق الشعر ونقده.

تغير مفهوم الشعر عند البلاغيين النقاد، لأنهم كانوا معنيين بنظرية في البلاغة بأقسامها المعروفة: المعاني والبيان والبديع، ويجب على الشعر أن تكون فيه من المواصفات شكلا ومضمونا أي لفظا ومعنى ما يبرر صحة نظريتهم، وبالتالي كان النص الشعري عندهم شكلا تبريريا للنظرية البلاغية، فالشعر عند أبي هلال العسكري مثلا، "كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلائم نسجه ولم

[35] المرجع نفسه ص64.

يسخف وحسن لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا"[36].

ويلاحظ بأن هذا التعريف لماهية الشعر مشروط بعملية تحسين للشكل، فلا زال الشعر مقترنا بالصناعة، فلفظ "منسوج" دليل على ذلك، وشرط الحسن هو الابتعاد عن النقيض المزدوج: الوحشي من الكلام والهجين منه، فالكلام الشعري وسط بين هذين النقيضين، والتعاريف السابقة التي تربط الشعر بالثقافة والصناعة وتقيسه تارة بالنسج ونظم الجواهر، تصور مدى ما بلغته الثقافة العربية من اعتناء بالشعر عنايتها بالفنون المختلفة، واستنتج بعض الدارسين بأن الحضارة العربية أصبحت قاعدة لقياس الجمال في الشعر، يقول جمال الدين بن الشيخ: " فالتمدن يصبح قاعدة ويزكي طرق الكلام الرشيق"[37] والكلام الرشيق هذا –كما عند أبي هلال العسكري- يقف عند حدود الشكل، فمناط الجمال يقع على الألفاظ وكيفية انتظامها، ثم لأن المسألة مسألة صنعة، وهو يأخذ عن الجاحظ مبدأ أفضلية

---

[36] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت ط2، 1989 ص74.

[37] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب ط1 1996 ص15.

الألفاظ على المعاني يقول: "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف"[38]

ويصل أمر الصناعة إلى الإمام عبد القاهر الجرجاني، ولكن ضمن أسلوب جديد، جعله يعيد صياغة المفاهيم المتعلقة بالأحكام الجمالية المتصلة بالكلام شعره ونثره، ومع ورود ألفاظ توحي بأنواع الصناعات والشعر واحد منها، إلا أن عبد القاهر ساقها ضمن نسق من المعرفة جديد، فقد أعاد النظر في مسائل كثيرة، كان يحاك حولها كلام كثير، كالفصاحة والبلاغة والنظم واللفظ والمعنى، فهو يقول عن علم الفصاحة: "لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق

---

[38] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص72.

الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع"[39] وكان هم عبد القاهر منصبا على رد الاعتبار للشعر من جهة كونه محلا للبلاغة التي يستبطنها، لا من جهة اللفظ وحده، ولا من جهة المعنى وحده، بل من الجهتين معا، وكانت مقدمة كتابه "دلائل الإعجاز" ردا على من ينكر فضل الشعر ومزيته، ففيه ومنه تتأكد بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، أدرك عبد القاهر مزية للكلام، جعلها مرتكز حديثه عن المعاني والبيان والبديع وهذه المزية جعلت القرآن الكريم معجزا، لا يدرك وقد قصد بها ناحية جمالية يحتوي عليها الكلام الذي يستحق صفتي الفصاحة والبلاغة، وهذه الناحية لا تدرك إلا من خلال الذوق والمعرفة واستقراء النصوص التي تستحق القراءة، فهو يقول: "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض

[39] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، بعناية الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1984 ص30-31.

حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات"[40].

لقد قاد الذوق عبد القاهر الجرجاني إلى تلمس مواطن الجمال وتفاوته في الكلام، فكان يعبر عن آرائه من خلال الآيات التي يستشهد بها أو الأبيات التي يجعلها مثلا لأحكامه الجمالية، وهي آراء تشهد له بالعلم والمعرفة والذوق وانتهى إلى تقرير شيء هو أشبه بقاعدة نظرية متماسكة يقول: "...إن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر، أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم -أعني الاختصاص في الترتيب- يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل."[41] كان مفهوم الشعر عند عبد القاهر تابعا لنظريته في النظم، فليس الاعتبار لديه للقائل، بل للنص، وجملة ما قرره حول النصوص الشعرية، هي الطريقة المخصوصة التي كتبت بها، فهي طريقة مسعفة على معرفة ذوقية بأحوال الكلام الذي ينتهي أمره إلى البلاغة، وليست البلاغة عنده تقاسيم وأبوابا، بل مزية

[40] المرجع نفسه ص70.
[41] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، بعناية محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، د، ت ص2-3.

جمالية يراعي فيها أحوال الألفاظ والمعاني وطريقة النظم التي لا تكون إلا كما أرادها الشاعر.

إن الشعر أصبح من الاهتمامات الكبرى في العصر الحديث، كونه يمثل التمايز والاختلاف إن لم نقل الفرادة في رؤية الكون والإنسان والطبيعة ولا شك-مادامت هذه مزيته- أن يتغير مفهومه عما كان عليه في السابق، إذ لكل عصر خصوصياته الثقافية التي تملأ هذا الحقل بجملة من المفاهيم المتغيرة، ومادام الحديث دائرا عل مفهوم الشعر عند سيد قطب، فلا بد من نظرة عجلى تلخص لنا الأراء والنظريات السائدة ضمن الجو الثقافي الذي عاشه سيد قطب، فقد كان يسم هذا الجو معركة بين القديم والجديد، وهي معركة سادها هجاء عنيف بين الطرفين، وكتاب الديوان للعقاد -وهو ديوان شعر هجائي كتب نثرا- مرآة عاكسة لصراع المفاهيم، ما يعنينا من هذا الكتاب -عدا لغته في الصياغة- مواقف العقاد النظرية تجاه الفن وبخاصة الشعر، كان الكتاب نقدا لشعر شوقي، وكان العقاد يلاحظ

على أحمد شوقي ذاك التفكك في بنية القصيدة فأخذ نموذجا من شعره، وهي قصيدته في رثاء مصطفى كامل ومطلعها:

المشرفـــان عليـــك ينتحبـــان قــــاصيها في مأتم والدانــــي

وبدأ يقدم ويؤخر ليصل إلى ما يجب أن يصل إليه وهي فكرة فقدان الوحدة الفنية[42] ومن ثم يرى في القصيدة —لا قصيدة شوقي النموذج، بل في القصيدة الحقيقية: "عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه ... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته"[43] ما أملى هذا الرأي، إلا إدراك من العقاد لمدى غياب الصدق في الفن، كما لاحظ طه حسين الملاحظة نفسها بخصوص الرافعي الذي كان ينتهج أساليب القدماء، وبدا تعبير الرافعي في نظر طه حسين بعيدا عن الحياة، أي عن الصدق: "لأن الكلام الأدبي يستلزم أن

---

[42] عباس محمود العقاد، الديوان في النقد والأدب، ضمن المجموعة الكاملة دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت ط1، 1983 المجلد 24 ص595.

[43] المرجع نفسه ص585.

تكون اللغة ملائمة للحياة"[44] وأمر الصدق هو ما جعل العقاد يقول في تعريف أشبه بالحكمة المستفادة من تجارب الحياة: "إن من أراد يحصر الشعر في تعريف محدود لكمن يريد أن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود، فالشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق"[45] وسنرى بأن هذا المفهوم سيتردد على لسان مريده سيد قطب، ولكن بصورة ضمنية تقول ذات سيد الفردية.

ربط سيد قطب في بداياته بين الشعر والحياة، بحكم كونه واسطة فنية، وحصر مهمة الشاعر ضمن هذا المطلب: "الشاعر الحقيقي بهذا اللقب إذن، هو الذي يحس بالحياة إحساسا عميقا، ويترجم عنها للأحياء، هو الذي صاغته الحياة ليكون واسطة بينها وبين أبنائها الآخرين"[46] ويشترط سيد شرطين لبلوغ الشاعر هذه المهمة هما:

1- أن يكون إحساسه بالحياة أدق وأعمق من إحساس الجمهور.

---

[44] طه حسين: حديث الأربعاء: دار المعارف، مصر، ط10، د، ت الجزء الثالث ص32.

[45] عباس محمود العقاد، ديوان قصائد ومقطوعات، دار العودة، بيروت 1982، ص6 من المقدمة.

[46] سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، ~~دار الشروق بيروت القاهرة د.ت~~، ص17.

أن يعبر عما يحسه بهذه الطريقة تعبيرا أسمى من تعابير الجمهور.[47]

فميزة الشاعر الفنان هو الفن، فن التعبير عن الإحساس الذي لا يمكن أن يكون ميزة الآخرين، فهنا نجد مفهوم الشعر ينحصر في كلمتين: إحساس وتعبير، وسيتطور هذا المفهوم ليصبح بهذه الثنائية التي حدد بها العمل الأدبي: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[48] وهو تعريف -كما قال عنه- يصدق على الشعر أكثر من غيره من فنون الأدب الأخرى.[49]

كان سيد قطب مهتما بالشعر أكثر من غيره، حتى أنه يحيل عليه وهو في سياق الحديث عن أجناس أدبية أخرى، وسبب الاهتمام هو توفر العناصر التي حدد بها سيد العمل الأدبي في الشعر خاصة. لسيد قطب تعريف تأملي للشعر، إنه يعرفه بمصطلحات الحياة الباطنية للإنسان: "والشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر، وهو خفقة حياة قبل أن يكون فكرة ذهن، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكرية، وهو ظلال إنسان قبل أن يكون إلتماع أفكار وسوسة أفئدة قبل أن

---

[47] المرجع نفسه ص17.
[48] سيد قطب: النقد الأدبي ص7.
[49] المرجع نفسه ص53.

بين ما

يكون رنين ألفاظ"[50] وهذا التعريف خضع لمنطق القياس بينما ينسب للشعر، وبين ما ينسب للفكر، هذا التعريف فيه تحرير الشعر من كل المواصفات العقلية والذهنية التي تربكه وتثقله، فهو يحدد أساسا بمنطقة المشاعر الخاصة به، فهو تجربة شعورية يقع في منطقة القلب والوجدان، بعيد عن المنطقة الذهنية الجافة، ولسيد قطب أيضا موقف من الشعر الواعي —إذا صحت التسمية- إذا كان الشعر بالتحديد الذي سبق، فهو بعيد عن كل أشكال الوعي الذهني، لكن أمر الكتابة الشعرية مختلف، فالشاعر الذي يملك روح الشعر حقا يستطيع أن يتجاوز المفاهيم التقليدية، وأن يعبر عن أكثر الأفكار تعقيدا بالروح الشعرية نفسها التي نستطيع أن ترقى بالتعبير عن التجارب الروحية والشعرية الكبيرة.

يرى سيد قطب بأن الشعر يقع طرفا بين الوعي واللاوعي فكلاهما قطبا عملية تكون النص الشعري: "إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي، وإن الوعي إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لابد فيها من اختيار ألفاظ

---

[50] سيد قطب: كتب وشخصيات ص49.

خاصة تعبر عن معان خاصة، وتنسيقها على نحو معين لتنشئ وزنا معينا وقافية معينة"[51].

إن هذا التحديد لمنطقتي الوعي واللاوعي لا ينسي سيد قطب جوهر الشعر الحقيقي، فهو بطبيعته كناقد جمالي، يميل إلى الجانب الغامض في العملية الشعرية، حتى وإن وضع نظم الشعر في منطقة العقل الواعي، حتى الفكر نفسه يجب أن يتخلى عن طبيعته الذهنية حينما يكون في عالم الشعر، إن سيد قطب لا ينفي أن يتضمن الشعر فكرا، إنه على العكس من ذلك، يثبت نسبة الفكر إلى الشعر كمضمون ولكن بشروط، كلها تعود إلى طريقة أو كيفية التعبير عن هذا الفكر: "إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم، إلا مقنعا غير سافر ملفعا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذائبا في وهج الحس والانفعال، أو موشى بالسبحات والسرحات ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردا مجردا"[52]- يبقى الشعر واحدا وإن تغيرت مضامينه، واحدا في طريقة التعبير وطبيعة الكلمات التي يستخدمها. وإن عملية التنظيم على الرغم من وعيها ، إلا أن تجارب الكتابة —كما استقرئها سيد

[51] سيد قطب: كتب وشخصيات ص44.
[52] سيد قطب: النقد الأدبي ص 56.

قطب نفسه- تثبت حالات خاصة، يكون فيها اختيار الكلمات ووصفها في إطار من الوزن والقافية نابعا من منطقة اللاوعي، لأن التجربة أكبر من أن يعيها الشاعر نفسه: "قد تتم عملية النظم ذاتها بلاوعي كامل، لأن الانفعال يستدعي الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية، وهذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال"[53] وإذا كان الأمر كذلك فالشعر لا يمكن تحديده بمصطلحات بعيدة عنه، وإلا أضحى جزءا من التفكير الواعي الذي يقبل القسمة والتجزئة، وتجري عليه ظروف المنطق الجاف، ما يحدد الشعر حقا هو الروح الشعرية التي يحتويها، إنه شيء أسمى من باقي نماذج التعبير، لا يستطيع أن يكون قسيما للأجناس الأخرى، الشعر لا يعوض، يقول سيد قطب: "ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح أن تكون شعرا، وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته: إنه الغناء، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهج

---

[53] سيد قطب: كتب وشخصيات ص44.

والإشراق والرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء[54] ، أي على طريقة مخصوصة لا تكون إلا للشعر، هذه الميزة المعطاة للشعر تجعل سيد قطب يقف موقف الناقد المثالي الذي يحاول أن يصل بالشعر درجة القداسة، لأنه جماع عناصر كثيرة، لا تتفق إلا في الشعر: اللغة –العواطف –التجارب –الروح الشعرية –الرؤية –و المواقف.

إن الشعر واحد في صورته لا يتجزأ، ولكن سيد قطب يوضح مرحلة تكون الشعر، أما الحقيقة، فهو واحد لا كثرة، إن الحديث عن العناصر في العمل الفني كما يسميه سيد والشعر خصوصا يستدعي التقسيم الصوري لغرض بلوغ الفهم والتصور: "فالعمل الفني كله وحدة لا يقوم أحد عناصرها بذاته، ولا يرى منفصلا عن بقية العناصر"[55] وسبب التفصيل عند سيد قطب هو مجرد بلوغ مرتبة الفهم والتصور.

---

[54] سيد قطب: النقد الأدبي ص55.
[55] سيد قطب: كتب وشخصيات ص42.

إن العمل الشعري الذي يعد عملا فنيا أساسا، يتكون من مراحل ثلاث في نظر سيد قطب:

تصفير

-1-المؤثر الذي يقع عليه الحس.

-2-الاستجابة للمؤثر.

-3-تبلور المؤثر في صورة لفظية[56].

والذي يعنينا في نص سيد حول عملية تكون الشعر هو الإطار الباطني النفسي الذي يتخلق منه، لا يمكن أن يكون الشعر وليد الذهن من خلال التفكير في قضايا مختلفة، فلا بد من شيء خارجي نسميه موضوعا يقع عليه حس الشاعر، ولابد من التأثر به أيضا الذي يبدو في صورة استجابة، ثم هناك التعبير عن كل هذه الأشياء في صورة لفظية، وقد تتم هذه العملية التي تبدو لنا منفصلة محددة في حالة من الاتصال الغامض، فلا يمكن أن نفرق أثناء وجود القصيدة بين عناصر تكوينها تفريقا يلغي اتصالها ووحدتها، وإلا صار النقد باطلا.

---

[56]نفسه ص42.

إن سيد قطب –ضمن هذا التفسير للعملية الشعرية– يقع داخل التجربة الجمالية التي تفسر كل ما له صلة بالفن بلغة الفن، بعيدا كل البعد عن الصيغ الجاهزة التي ترى إلى الفن بمنظار خارجي وهذا الأمر أتاح لسيد قطب أن يطرح على مستوى النظرية والتطبيق نموذجا لاتجاه جمالي ضارب في أعماق الفن، وهذا الأمر يتضح من خلال مسائل المتعلقة بالأدب شعره ونثره، بخاصة ما كان لصيقا بفن الشعر بحكم أفق التنظير الذي مارسه سيد في كتبه الأدبية والنقدية، وأولى هذه المسائل هي طبيعة اللغة الشعرية أو ما يسميها هو بالأداء.

*** اللغة الشعرية:**

هذا جانب مهم أبدى فيه سيد قطب اهتماما بالغا، كان مطلع حديثه يدور حول طريقة الأداء في الشعر كما في الأجناس الأخرى، وسنقتصر على الشعر في هذه الفقرة ثم نعود للتفصيل في جماليات الآداء في بقية الأجناس.

هناك لغة من حيث هي، ذات مواصفات تتعلق بأنظمتها الصرفية والنحوية والدلالية، وضمنها توجد اللغة الشعرية التي تعيد استخدام هذه الأنظمة بالإضافة إليها، لأنها ملتبسة بحالات ومواقف شعرية تجعلها مختلفة مع الأولى في مدى ما توحي إليه، غير مكتفية بالدلالة المنطقية التي تتركب عليها اللغة الأولى، إن دلالة اللغة الشعرية تنبع من الموقف الذي يعبر عنه الشاعر والرؤيا التي تكون جوهر هذا الموقف.

فالشاعر يقتات عن الوجدان الذي يضرب في أعماق الحياة، يتوسل بالرموز، غير منفصل عن تجربة كلية، يوظف ما يشاء من الأساطير ضمن بنيات لغوية استعارية تعكس رؤيته للوجود والطبيعة والكون، ومن ثم يصعد من اللغة الأولى التي هي الأصل في كل شيء ليصل إلى لغة متوهجة بوقدة الروح. هناك

إضافة وتكملة من قبل الشاعر للغة التي تسمى باللغة المعيارية في عرف اللسانيات الحديثة، إنه يستفيد من إمكاناتها الثرية ليخلق عالما جماليا ذاتيا تتماهى فيه كل المتناقضات. هذا الخلق من خلال اللغة المعيارية هو ما يسميه يان موكاروفسكي أحد أعضاء حلقة براغ اللغوية بالانتهاك أو التحريف الجمالي يقول في بحث له حول اللغة المعيارية واللغة الشعرية "إن انتهاك قانون اللغة المعيارية —الانتهاك المنتظم— هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا بدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة"[57].

تثير اللغة في الشعر اهتمام النقاد على اختلافهم، ليس النقاد وحسب، بل كل متذوق للفن وكل دارس للأدب، وهذا الاهتمام يعود إلى خصوصية اللغة في الشعر، وتمايزها واختلافها ثم فرادتها. اللغة الشعرية مستمدة من نظام عام سائد في لغة معينة، إنها متولدة عن لغة سابقة ولكنها أكثر خصوصية، يقول غراهم هو: "فهناك أولا اللغة ذاتها بمجمل مصادرها التعبيرية بدءا من العامية والسوقية مرورا

---

[57] يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة، ألفت كمال الروبي، مجلة فصول. العدد ؟ السنة ؟

باللغة المحكية العادية اليومية انتهاء بالفصحى... واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجمل ... أما اللغة الشعرية فأبعد تخصصا وهي تذهب في تضييق حلقتها مرة أخرى في الاتجاه ذاته"[58] وللناقد الإنجليزي ريتشاردز جملة في هذا السياق يحدد بها اللفظ في الشعر: "الشعر يستعمل اللغة استعمالا انفعاليا، هذه هي ميزته النوعية المخصصة"[59] وسنحاول أن نبحث في هذه الميزة النوعية للغة الشعرية كما هي ممثلة عند سيد قطب من خلال آرائه النقدية الموزعة على نصوص شتى من التراث العربي القديم أو النصوص الحديثة أو الأجنبية.

قد يلوح بأن سيد قطب يجعل العبقرية لا في التجربة ذاتها —وإن كانت مهمة في العمل الأدبي —بل في طريقة الأداء، التي يسميها أيضا بالوصف، فهو يقيس أدبية النص بنقيضه، وخاصة حينما يتحدث عن الوصف في التجارب العلمية أو الفنية، ويرصد الاختلاف بينهما، يقول: "فالتجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها، أما التجربة في الفن فهي نفسها مادتها الأصلية. وحين يعني العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون. يعني الفن بوصف هذه المراحل، لأن

[58] غراهم هو: مقالة في النقد ص132-133.

[59] نقلا عن ويمزات وبروكس، النقد الأدبي، النقد الحديث ج4 ص88.

الوصف ذاته هو الفن الأصيل"[60] ويجعل من ثم ميدان التعبير، ميدان تفاضل المواهب، ويستحق النقد فيه أن يعكس وظيفته الحقيقية"[61].

ذهب تأمل سيد قطب في ميدان اللغة، وبخاصة في الشعر إلى أبعد مدى، حيث نرى من يجعل مجرد التعبير بالكلمات شعرا يقول الشاعر والقاص الأرجنتيني بورخيس:" إن كل كلمة هي عمل شعري"[62] ويقول أيضا:" اللغة هي خلق جمالي"[63]، ولا شك أن هذا التأمل نابع من إدراك ذوقي لعمل اللغة، بل لروح اللغة أساسا. والنقد الجمالي، يؤكد على خاصية الجمال في الاستعمال اللغوي للشعر، لأن هذا الاستعمال يجري بصفة رمزية باطنية، ويشترك في هذا الرأي أصحاب المدرسة الرمزية التي تعلي من شأن اللغة بكونها رموزا وإشارات، ويستدل الشاعر ارشيبالد ماكليش من الشاعر الفرنسي ملارميه مقولة تمثل دعامة من دعائم الرمزية

---

[60] سيد قطب: كتب وشخصيات.ص 20.
[61] نفسه. ص 19.
[62] بورخيس:" الشعر" ترجمة عبد النبي خزعل، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول شتاء 1988، ص 120.
[63] نفسه. ص 121.

وتعكس طبيعة الشعر الأولى: " إن الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات "[64]

كان مبتدأ حديث سيد قطب ضمن اللغة الشعرية ظاهرة اللفظ المفرد، أو ظاهرة "التسمية" للأشياء والموضوعات التي تثير حس الإنسان، ومن خلال التسمية أو إطلاق اللفظ على الشيء تنشأ اللغة التي لا يستغني عنها الشاعر مطلقا. إن سيد قطب يربط بين النقد كحكم تقويمي جمالي للأدب وبين معرفتنا باللغة، إنه يربط بين النقد والفن، فن التعبير، وفي مقال له عن النقد والفن يناقش مسألة الألفاظ كونها المعتمد في التعبير عن أفكارنا:" نحن نعقد على الألفاظ في تصوير خواطرنا، وإبراز المعاني التي تجول في أذهاننا، والأحاسيس التي تختلج في نفوسنا"[65] ولولا هذه الألفاظ لما صار التعبير ممكنا مطلقا، سواء في الفن أو في النقد، والناقد نفسه يعبر باللغة عن استجابة مصدرها اللغة.

---

[64] أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة. ص 23.
[65] سيد قطب: كتب وشخصيات، ص 10.

إن كل تجربة نقدية ممتازة تبدأ من صحة الرؤية للأجزاء البسيطة التي تتدخل في تكوين عمل أدبي متميز، وسيد قطب لم يفته أن يتأمل هذه اللغة – اللغة العربية – بدءا من أجزائها البسيطة كالألفاظ. إن وضع الألفاظ تم في الماضي السحيق، ولسنا نملك الاختيار في وضعها أو وضع ألفاظ جديدة، فكأننا استلمنا رصيدا جاهزا سلفا.

وهذا التاريخ المعطى للألفاظ جعلها مغلفة بقالب غامض، إن الزمن أخضعها لنوع من الغموض الذي يستحيل تبريره بشكل من الأشكال. وهذا يظهر واضحا في أسماء المعاني بخاصة، يقول:" والألفاظ التي نتعامل بها الآن لم نضعها نحن و لم نشترك في وضعها، وقد تم هذا في عصور سحيقة، تعد بالقياس إلينا في طفولة الإنسانية. فكان من أثر هذا أننا نراها اليوم ألفاظا غامضة محملة الدلالة"[66] ولما حصل العجز عن الوضع، صارت اللفظة الواحدة تتسع لعدة تجارب إنسانية عبر التاريخ، فكان من جراء ذلك نسبة الغموض الكائنة فيها، مما يثير في رجال الفنون نوعا من الارتياح لهذه السمة الموجودة في اللفظة: "بل لعلهم – وبخاصة رجال الفنون – قد

---

[66] سيد قطب: كتب وشخصيات. ص10.

ارتاحوا إلى هذه الغموض المبهم، ووجدوا فيه من الجمال ما ينسق مع خواطرهم وأحاسيسهم وفيها قسط من الغموض والابهام لا مفر منه بحكم أن مشاعرهم وأخيلتهم هي الأصل في العمل الفني وهي غامضة إلى حد ما"[67] وفضلا عن هذا الغموض الذي يشيع الإحساس بالارتياح لدى رجال الفنون، نجد كذلك الاختلاف الحاصل بين المدلولات للفظ الواحد، وهو اختلاف تنوع وغني في المعنى:" وقد يكون هذا الاختلاف نعمة جميلة في عالم الفنون بما يجدد من أنماط القول وصور الأداء وبما يعرضه في عالم النفوس وغرائب الشخصيات"[68].

إن هذه الصور والظلال، والتي يقصد بها أحيانا المعاني التي تزدحم بها اللفظة الواحدة، جعلت مسألة التعبير أكثر غنى ووفرة، وما على الشاعر أو الأديب إلا إدراك مواطن الجمال فيها، كونها طريقة أو كيفية جمالية لأداء المشاعر والانفعالات، لأن:" الأدب ألفاظ وعبارات"[69] وهذا هو الفارق بينه وبين سائر الفنون الجميلة، يستطيع النحات أو المصور أن يعرض لنا تجربته مكتملة دون

[67] نفسه، ص 12.
[68] نفسه، ص 13.
[69] نفسه، ص 21.

دفعات كما يقول سيد قطب[70] أما الأديب فإنه ينقلنا من حالة إلى حالة ثانية محافظا على درجة من التنظيم داخل سياق التجربة الشعورية، هذا الوصف بالكلمات شركة بين الأدب والفلسفة والعلم، ولكن سيد قطب يرى بأن التجربة في الفلسفة والعلم وسيلة إلى غاية معنية[71] "أما التجربة في الفن فهي موضوعه"[72] وهذه هي نقطة الاختلاف الجوهرية بين موقف سيد قطب وبين بعض المواقف الإيديولوجية السائدة التي ترى إلى الأدب من حيث ما يرمي إليه من غايات. إن الموقف الإيديولوجي في الفن عند سيد قطب غير وارد البتة. "فالواقع أنه– أي العمل الأدبي – هو غاية في ذاته، لأنه بمجرد وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية" [73] إن هذه اللفتة إلى غاية العمل الأدبي لها علاقة بجماليات التعبير، حينما لا يفترق اللفظ على التصوير، لأن شرط الجمال واكتماله في الفن وبخاصة الأدب هو هذا الاجتماع الحاصل بين الدال والمدلول بطريقة فنية لا يحسنها إلى الفنان الشاعر:" ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير، بل

---

[70] سيد قطب: كتب وشخصيات، ص 21.
[71] نفسه، ص 21.
[72] نفسه، ص21.
[73] سيد قطب: النقد الأدبي، ص 8.

رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبي وغايته وبه يتم وجوده ويستحق صفته "[74] وهذا نفسه ما عبر عنه في سياق آخر بقوله:" وهذه الإثارة هي الثمرة المقصودة من مطالعة الفنون"[75].

إن تأمل سيد قطب لطبيعة العمل الأدبي جعله يلغي بعض الفوارق المنطقية، التي وضعها النقاد بين الأجناس، لأن مسألة التعبير واحدة سواء في الشعر أو القصة أو التمثيلية، ليست واحدة في بنيتها وتركيبها، ولكنها واحدة في طبيعتها كأداة لا تستغني عنها أجناس الأدب سواء الشعرية أو النثرية.

وحينما يستعير جنس الشعر بعض خصائص الأجناس التعبيرية يكون أكثر باعث على التأثير في الآخر، ويضرب سيد قطب المثل بالقصة التي يتتابع فيها سرد الانفعالات:" وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها، كان أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة في نفوس القراء، وأنجح في أداء مهمته، وأقرب

---

[74] سيد قطب، النقد الأدبي ص 8.
[75] سيد قطب: كتب وشخصيات. ص22.

إلى طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلم أو إلى طبيعة الفلسفة"[76]. إن الألفاظ – في نظر سيد – ترسم صورا وظلالا بخاصة في الشعر، وهذه قيمة جمالية، أكد عليها في سياق تجربته النقدية، سواء اتصل الأمر بالشعر أو بغيره من الأجناس الأدبية الأخرى. ولكنه في الشعر أحوج، لأن التجربة تتوسل إثارة الانفعال، ولا يمكن ذلك إلا بوسائط جمالية بحتة تتيح هذه الإثارة، لذلك فالشعر الذي يترسل في أدائه بالقصة يجب:" أن تكون عنايته بالصور والظلال أكبر من عنايته بالمعاني والقضايا"[77].وهذا سبب داع إلى ضرورة التجديد في طريقة الأداء، خاصة في الشعر، ولا يتم ذلك إلا بالعودة إلى ينابيع التجربة في شرطها الإنساني العالمي: " ولكننا نحن في العصر الحديث ملامون بأن نجدد في طريقة الأداء وأمامنا الينابيع العالمية تفتح لنا طريق التجديد كما نشاء "[78].

ما هو التعبير الشعري في سياق نظرية سيد قطب ؟ إنه الذي يتوخى تصوير التجربة الإنسانية في صورة جميلة مثيرة، ولن تتحقق هذه الصورة إذا كان التعبير

---

[76] المرجع نفسه ص 23.
[77] المرجع نفسه ص 23.
[78]- المرجع نفسه، ص 27.

يخاطب الذهن، لأن: " التعبير الذي يلقي المعنى مجردا يخاطب الذهن وحده، والتعبير الذي يرسم للمعنى صورة أو ظلا يخاطب الحس أو الوجدان "[79] أو كما عبر موريس بلا نشو Maurice blanchot بقوله: " الشعر لغة يتجه صوبا نحو الصور أكثر من غيره "[80] لأن الصورة تتجه نحو مخاطبة الوجدان فتصيبه بنوع من التأثير، شرط بلوغ اللغة مبلغ جمال التعبير إستعانة بكل الممكنات الشكلية، وأن الشاعر هو الفطن الوحيد لما في الكلمات من صور دافقة، وقد قال الشاعر المكسيكي أوكتافيو باز Octavio paz:"في القصيدة، تستعيد اللغة أصالتها الأولى "[81].

إن ملكة التصوير عن طريق اللغة ممكن الشعر، والذي حققها هو القرآن الكريم: " لقد اختار القرآن الكريم طريقة التصوير والتخيل وجعلها قاعدة غالبة فيه للتعبير في مواضع التأثير "[82] وتحقيق الغاية مرهون بطبيعة الأسلوب وطريقة الأداء. هذا التصوير والتخيل يجعل النص القرآني مؤثرا، أي يبلغ به مبلغ التوصيل. وهذا شرط في أداء الرسالة، ولكن الإشكال – وهذه هي الطرافة في الموضوع – ألا

79- سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 27.

80- Maurice blanchot : l'espace littéraire, NRF, gallinard Paris 1968. p28.

81- Octavio Paz, l'arc et la lyre, traduit de l'espagnol par Roger Munier, NRF, Gallimard, Paris 1965 p 22.

82- سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 28.

يفطن العرب إلى هذه الطريقة المستحدثة بعد نزول الوحي، أي أن طريقة القرآن أصبحت بمعزل عن آثار الأدباء فيما بعد، يقول سيد: " ومن العجيب أن يكون القرآن هو كتاب العرب الأول، ثم لا يستفيد الأدب العربي من طريقته الأساسية شيئا بعد نزوله ... ولعل مرد ذلك إلى أن الحاسة الفنية عند أولئك الشعراء كانت أقل من أن تتطلع إلى هذا الأفق الرفيع في ذلك الأوان "[83] كأن سيد يؤكد ضمنيا على أن عمل الحاسة الفنية لدى الشعراء هي تلقف الجديد والمؤثر والجميل سواء في التعبير أو في التجربة لأن: " الشاعر يتغذى من الأساليب "[84] ولكن ما قرره سيد قطب وفطن إليه من عدم وقوف الشعراء على طريقة القرآن، عبر عنه باز Paz بجلاء: " تكمن صعوبة كل عمل في حداثته "[85]، إن دعامة الحاسة الفنية لبلوغ التجديد هو الذوق، ذوق طريقة الأداء الجديدة التي جاء بها القرآن الكريم، لذا ففقدان هذه الذائقة قديما جعل الشعر العربي سليل القدامة الجاهلية، وكأن القرآن كان بمعزل عن تاريخ اللغة الشعرية، ولكن العكس لازم للشعراء الجدد في العصر

[83]- سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 28.
Octavio Paz, l'arc et la lyre p 16. -[84]
IBID P 51. -[85]

الحديث لانطلاقة حرة مجددة تفك عن نفسها إسار التقليد سواء للماضي أو للغرب: " فلعلنا أن نكون اليوم أحق بهذا التطلع من جميع من عضوا من شعراء العربية خلال أربعة عشر قرنا "[86].

قبل أن تكون هناك لغة شعرية محددة سلفا، هناك تجربة أو مثير معين يحرك الوجدان، ويبعث النفس على الحركة والحس، لا بد لهذا المثير من أن يلتمس في النفس الإنسانية المتلقية في حدود لا وعيها من استجابة والتي سترتد بدورها ثانية في شكل قولي، في الشعر خاصة، ما يهمنا عند سيد قطب هو تأمله للناحية التعبيرية عن تجربة مرت بمراحل معينة، إن سيدا يحافظ على مقدار عظيم من الحس الجمالي تجاه لغة التعبير في الشعر، إنه يؤكد على الأثر الذي يتركه اللفظ في النفوس، وبمقدار ما يكون عليه هذا الأثر من العظمة والجمال يكون الشكل التعبيري بالغا هو أيضا مرتبة الجمال الفني. لا يمكن – في سياق الحفاظ على وحدة العمل الفني – الفصل بين شكل ومضمون. وهذا المضمون عند سيد قطب لا يمكن أن يكون بمعنى وحده أو شعورا مفردا أو حسا مستقلا.

[86] سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 29.

سيد لا يلح على قضية المعاني بكثرة، إنه يركز على طريقة الأداء الشعرية للمعاني التي تصاحبها حالة شعورية انفعالية. وما الألفاظ إلا رموز دالة على هذا الجو الشعوري، أما الجامع في التعبير عن المشاعر والمعاني دفعة واحدة هو ما يسميه سيد " الإيقاع الموسيقي العام " والظلال الخاصة التي تلقيها الألفاظ بجرسها أو بالصور التي تنبعث سنها[87].

حدد سيد عناصر اللغة الشعرية بجعلها في ثلاثة: الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه[88] وهذا التحديد متطور بالقياس إلى ما قاله في كتابه الأول – مهمة الشاعر في الحياة – وإن يكن يحمل بذرة متطورة نامية أتت أكلها في كتبه المتأخرة، فقد ناقش مشكلة الصياغة في الشعر و لم يفته أن يقرنها دائما بالشعور والإحساس فهو يقول عن نفسه: " فنحن آخر من يفكر في الصياغة، وآخر من يعتقد أن للتراكيب قيمة في تقدير الشعراء، إلا بمقدار ما تؤدي من إحساس، وتصور من شعور "[89].

87- المرجع نفسه، ص 43.
88- سيد قطب، النقد الأدبي، ص 32.
89- سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة، ص 79.

ورأى من خلال القياس بين لغة الشعر ولغة النثر، بأن اللغة الشعرية دائما إيحائية مبهمة. فوجب أن تكون مجملة لا مفصلة[90]، وأكثر ما أضافه بعد آرائه الأولى تتمثل في تطرقه إلى الجانب التصويري للغة بخاصة لما اتصل ذوقه بلغة القرآن الكريم، ولعل كتاب " التصوير الفني " أن يكون أهم بذرة لآرائه النقدية في مسائل الأدب.

ولعل أهم حاصل لتأمل سيد قطب لخصائص اللغة الشعرية لما يبدأ بالألفاظ هو إدراكه لطبيعتها الحسية الأولى، ولنغمها الموسيقي الذي لا يفترق عن الحالات الشعورية المصاحبة لها، فلم ير أفيد من طريقة الحدس للمعرفة: " والمهم أن نحدس الآن شيئا عن طريقة الدلالة بهذه الألفاظ "[91] لأن للألفاظ تاريخا عريقا. والفرد لا يستطيع أن يحصي عدد المشاعر والصور المصاحبة للفظ على مدى التاريخ البشري، أو كما قال بلانشو: " الكلمة الخام مثقلة بالتاريخ "[92].

[90]- المرجع نفسه، ص 80.
[91]- سيد قطب، النقد الأدبي، ص 34.
[92]- Maurice blanchot, l'espace littéraire p 36.

يشيد سيد قطب بالعبقرية الشعرية التي يغلب عليها الشعور المبهم. فتنشأ عنه صورة لفظية من منطقة مجهولة، على الرغم من كون التعبير تحكمه الصياغة الواعية، إلا أن هناك حالات استثنائية، يصعب تحديد الوعي فيها، حتى بالنسبة للنظم، وسيد يميل إلى تفضيل هذه الناحية اللاواعية في المشاعر كما في الصياغة: " أي أن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحو، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم كأنها تصنع ذلك بدون اختيار "[93] ولكن هذه العملية اللاواعية نفسها، لا تتم في الشعر وحده، وهذا هو الغريب والسابق في تجربة سيد قطب، بل تستطيع أن تكون في النثر كالقصة والبحث، وكأن سيد يتحدث سابقا لأوانه عما يسمى بعملية الكتابة التي تتجاوز التصنيف إلى أجناس مفرقة: " ولا ينفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده، فقد توجد في القصة، بل في البحث حين يرتفع إلى المستوى الشعري "[94].

ويتوجب على الأديب وبخاصة الشاعر – في نظر سيد – أن يجعل اللفظ يستعيد حياته الخصبة حينما اقترن بالحس والشعور الإنسانيين، يجب أن تضاف إليه

93- سيد قطب، النقد الأدبي، ص 36.
94- المرجع نفسه، ص 36-37.

الخبرة، وأن يرسم الظلال وألا يقف عند حدود المعاني الذهنية، كل هذا يدل على عبقرية فذة تجاه التفاعل مع الألفاظ كحيوات، وليس المهم فقط هي إرجاع الحياة البدئية للفظ، بقدر ما يتحلى أيضا في البحث عن نسق خاص تجتمع فيه الألفاظ لتلائم طبيعة التجربة المعبر عنها: " ووظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع "[95].

أما العبارة فهي نسق جامع للألفاظ، فهي المؤدية للمعنى، والوحدة المشكلة للنص. إنها دليل عبقرية الأديب على التنظيم والتنسيق: " وتستمد العبارة دلالتها – في العمل الأدبي – من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغما بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة "[96].

[95]- المرجع نفسه، ص 37.
[96]- المرجع نفسه، ص 42.

إن مزايا العبارة في العمل الأدبي تعود إلى هذا التآلف العجيب والمتناغم بين طرق التعبير وأشكال الأداء، بدءا من مراعاة الدلالة اللغوية للفظة ثم من المعنى الناشئ من تآلف الألفاظ وتكاثر الدلالات المختلفة ثم من هذا الإيقاع الموسيقي بين الكلمات الذي يتيح الدخول في أجواء التجربة ليرسم حدودها وظلالها.

هذه القيمة المعطاة للعبارة قد تجعلها مقياسا فارقا بين أشكال الإبداع فيما بينها، إن الأعمال الأدبية لا تتفاوت جماليا من حيث المضمون فقط، بل من حيث النسق والنظام الذي ائتلف فيه هذا المضمون، بل يختفي هذا المضمون في التقدير الجمالي ويحل محله طريقة الكاتب أو الشاعر في العرض، ويبقى السؤال، كيف عبر الأديب لا عن ما ذا عبر ؟

يحاول سيد قطب من خلال حديثه عن العبارة من منظورها الجمالي، أن يوفق إلى نسق من المفاهيم التي تنطبق على دعوته إلى الاهتمام بوحدة العمل الأدبي التي لا نستطيع أن نرى إليها أشلاء ممزقة، ويرى أيضا أن معاملتنا للعبارة الشعرية يجب أن تكون كاملة تراعى فيها كل خصائص اللغة. أما نظرة النقد القديم – وقد

اختار سيد ابن قتيبة وأبا هلال العسكري كنموذجين – إلى ثنائية اللفظ والمعنى، وقياس الرداءة في التعبير الشعري من خلال نثره: " طريقة غير مأمونة "[97] لأنها ترتبط بالمعنى الذهني لاغية كل الخصائص الأخرى التي لا دلالة لها منفصلة[98] ثم يقرر بعد ذلك بأن: " الألفاظ التي يختارها الأديب، والنسق الذي يرتبها فيه، عنصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي، لأنهما هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره "[99].

وسيكون لنا حديث عن بعض المسائل الجمالية المتعلقة بالشعر وغيره من الفنون عند سيد قطب في الفصل الأخير ضمن أحكامه النقدية.

---

[97]- المرجع نفسه، ص 42.
[98]- المرجع نفسه، ص 42.
[99]- المرجع نفسه، ص 43.

3. نظرية التصوير:

اهتم سيد قطب بظاهرة التصوير، بدءا من كتابه "التصوير الفني في لقرآن "، وكان يقصد منه الجانب الفني، لذلك نجده يهتم بالنماذج القرآنية التي يتيح جانبها اللغوي معرفة جمالية عالية بالتصوير كقاعدة، ويتحدث عن غايته من الكتاب فيقول: "لقد بدأت البحث ومرجعي الأول فيه هو المصحف، لأجمع الصور الفنية في القرآن، وأستعرضها، وأبين طريقة التصوير فيها، والتناسق الفني في إخراجها – إذ كان همي كله موجها إلى الجانب الفني الخالص "[100] وأتاح له هذا التحديد المنهجي، وهذه الرؤية في النقد أن يقف على الجانب الجمالي من التصوير، ومع أسلوب قراءته الموجهة لنص متعال بلغ ذروة الإعجاز، تحقق له أن يستنتج حقيقة جمالية، كان كل الكتاب يدور حولها، تحليلا وشرحا وتطبيقا يقول: "إن حقيقة جديدة تبرز لي أن الصور في القرآن ليست جزءا منه يختلف عن سائره – إن التصوير هو قاعدة التعبير في هذا الكتاب الجميل "[101].

---

[100]- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق بيروت، دار الثقافة الدار البيضاء المغرب 1988، ص 9.
[101]- المرجع نفسه، ص 9.

إن كلمة " تصوير " استعملت منذ القديم، في كتب الأدب والنقد متصلة بالجانب التعبيري الخاص بالشعر الذي تتمايز فيه اللغة من حيث الإيحاء عن غيرها في النثر، كما عند الجاحظ حينما يقول: " فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير "[102]، وهذه البداهة إدراك لخاصية العمل الفني، وهذا يعود أساسا إلى درجة الإحساس بطرق التعبير التي يتوسلها الشعر كجنس أدبي يقوم على البيان، ومن ثم التأثير على السامع. والتصوير حالة جمالية تتضح أكثر في الشعر الذي تتزاحم فيه كل مظاهر الجمال اللغوي من توظيف للتشبيه والاستعارة وأنواع المجاز، لقد صار التصوير قاعدة للتأثير، ولا يبلغ الشعر مبلغ الجمال ما لم يستعن بالصورة، لقد قال زعيم الرومانيس الألمان شليجل " الشعر تفكير بالصور "[103] وقد نجد العقاد يشبه الملكة الشاعرية بل الفنية بالزجاجة المصورة التي تعكس العالم الشعري الذي يخلقه الشاعر بتعبيره، يقول: " فالملكة الشاعرية — بل الملكة الفنية عامة — هي أشبه الأشياء بالزجاجة المصورة التي ترسم ما يقابلها، فالزجاجة

---

[102]- الجاحظ: الحيوان، (دار ومكتبة الهلال، بيروت، شرح وتحقيق د. يحيى الشامي، ط 3، 1990) المجلد الأول، الجزء الثالث ص 408.

[103]- نقلا عن: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، د.ت، ص 08.

الحساسة الواسعة لا تدع مما يقابلها شيئا إلا رسمته وجاءت بصورة منه. والملكة الفنية زجاجة مصورة تقابل العالم بأسره، فإن كانت حساسة واسعة جاءتنا بصورة من العالم كله، وأمكننا أن نعرف ما هو العالم كله كما رآه الشاعر في قصيدته"[104] والعقاد يجعل هذه الملكة في المقام الأول إنسانية ثم لغوية أو بيانية[105].

إن اللغة تترجم ما في النفس من انفعالات وخواطر، ولكن ببيان وبلاغة، وتصل درجة الشفوف والشاعرية لما تزخر بالصور الموحية والتي سنرى لها لفظة أخرى عند سيد هي " الظلال ".

إن الصور التي تزخر بها العبارة الشعرية تؤديها اللغة بألفاظها ضمن تركيب لا يمكن أن يكون إلا كما أراده الشاعر بصورة من الصور. لذلك كانت العرب قديما تقرن جمال الشعر بالسحر الذي يأخذ بالألباب، صار التعبير بالتصوير في الكلام الفني عموما يؤدي إلى خلق الانحراف – على المستوى الجمالي – كما ورد عند الجاحظ حكاية عن بعض الأدباء:"والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة،

---

[104]- عباس محمود العقاد: يسألونك، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ط 3، 1981، ص 47.

[105]- المرجع نفسه، ص 49

وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري. والقلب ضعيف، وسلطان الهوى قوي، ومدخل خدع الشيطان خفي "[106] فهناك إضافة جمالية، لا علاقة لها بالسياق الخطي للكلام، لذلك نجد بعض دارسي الجماليات يؤكدون على فردية العمل الفني من خلال خصائصه التعبيرية النوعية: " يبدو ألا حقيقة للعمل الفني في احتمال كونه كذلك "[107] بمعنى، لا حقيقة تستفاد من عمل فني بالصورة التي هو عليها، بل بما يوحي، فضلا عن ذلك، نجد العمل الفني إنجازا فرديا خاصا، تتجلى فيه صور العبقرية، حتى تخيله من البراعة والجمال بحيث يبدو غير قابل لأحادية التأويل، هذا: " لأن الشيء من غير معدنه أغْرب، وكلما كان أغْرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع "[108].

---

[106] - الجاحظ: البيان والتبيين، قدم لها وبوبها وشرحها د. علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت ط1، سنة 1988، المجلد الأول، ص 213-212.

[107] - Mikel Dufrenne : Phènoinènologie de l'expérience esthétique. Tome 1 p 165.

[108] - الجاحظ: البيان والتبيين، ج3، ص 93.

إذا كان أمر الشعر مرده إلى البلاغة والبيان والعبقرية والوهم، لأنه توسل التصوير الذي يحيل البعيد قريبا، والمستحيل ممكنا، يقول أكتافيو باز OCTAVIO PAZ:" الواقع الشعري للصورة لا يمكنه أن يتطلع إلى الحقيقة، القصيدة لا تقول ما هو كائن، بل ما يمكن أن يكون "[109]، فما التصوير كقاعدة في الخطاب القرآني إلا ذاك الجانب المعجز من التعبير حينما ارتقى على مقام البشر، ويربط عبد القاهر الجرجاني المعرفة بإعجاز القرآن الكريم بالمعرفة بالشعر ومكمن البلاغة فيه يقول: " إنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر. وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان "[110]، وكان عبد القاهر

109- Octavio Paz. l'arc et la lyre, (traduit de l'espagnol par Roger Munier, NRF, Gallimard, Paris 1965) p128.

110- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني بعناية الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981)، ص 7.

الجرجاني يرى إلى مواضع الإعجاز من خلال ثقافة لغوية وبيانية مستقاة من كلام العرب وبخاصة الشعر.

أما سيد قطب فكان همه هو البحث عن جماليات التعبير القرآني والكشف عن السمات العامة التي تحكم أسلوب القرآن في تشخيص المعاني، وإن هذه الجماليات لتبدو وراء كل الملابسات التاريخية والظروف الموضوعية المتصلة بالقرآن، يقول:"وإننا لنستطيع أن ندع مؤقتا قداسة القرآن الدينية وأغراض الدعوة الإسلامية وأن نتجاوز حدود الزمان والمكان ونتخطى الأجيال والأزمان لنجد بعد ذلك كله هذا الجمال الفني الخالص، عنصرا مستقلا بجوهره خالدا في القرآن بذاته، يتملاه الفن في عزلة عن جميع الملابسات والأغراض "[111].

إن أسلوب القراءة لنص عظيم يجب أن يتم بمعزل عن كل شيء حتى تبدو الظاهرة المدروسة شاخصة بكل تفاصيلها ومن ثم يمكنّ تمليها، وهذا الأسلوب جعل سيدا يقف من ظاهرة التفسير موقفا مختلفا، بل يمكن أن نقول موقفا سلبيا، لأن التفسير في رأيه زاغ نظره عن جوهر الجمال الفني الذي هو قاعدة التعبير في

---

[111]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 24.

القرآن، واشتغل بمضامين مختلفة واستغرقته المباحث النظرية من لغوية وفلسفية وتاريخية يقول: " ثم أخذ التفسير ينمو ويتضخم ابتداء من أواخر القرن الثاني، ولكن بدلا من أن يبحث عن الجمال الفني في القرآن أخذ يغرق في مباحث فقهية وجدلية ونحوية وصرفية وخلقية وفلسفية وتاريخية وأسطورية، وبذلك ضاعت الفرصة التي كانت مهيأة للمفسرين لرسم صورة واضحة للجمال الفني في القرآن "[112].

واستدرك سيد قطب ما فات باقي المفسرين وتخطى أساليب قراءتهم وتفسيرهم للنص القرآني، وأدرك بمحض الفطرة والذوق والعلم أيضا بأن هناك خاصية في القرآن يجب النظر إليها. ولكن هذه الرؤية السلبية للمفسرين وقضية التفسير لم يعممها سيد على الكل، بل وجد في جهود عبد القاهر الجرجاني إيذانا بمعنى جديد ونظرية جديدة تفتح آفاقا في أسلوب النظر في النص القرآني " كان

[112]- المرجع نفسه، ص 27.

أنفذ حسا من كل من كتبوا في هذا الباب على وجه العموم، حتى في العصر الحديث "[113].

إن الموروث النقدي كما يراه سيد قطب يتعامل مع النص تعامله مع أجزاء متفرقة، فلا يدرك خصائص العمل الفني في كليته وبالتالي كان الجهد الجمالي في النقد القديم يتوزع على القسمة والتفرقة بينما كان من اللازم أن تتم رؤيتة وفق شمولية يفرضها العمل الفني ذاته، وحتى التفسير لم يخرج عن هذه القاعدة، بل كان يستقي أدواته من هذا المورث النقدي الذي كان منصبا على الأعمال الشعرية: " وأيا ما كانت تلك الجهود التي بذلت في التفسير وفي مباحث البلاغة والإعجاز فإنها وقفت عند حدود عقلية النقد العربي القديم تلك العقلية الجزئية التي تتناول كل نص على حدة، فتحلله وتبرز الجمال فيه .. دون أن تتجاوز هذا إلى إدراك الخصائص العامة في العمل الفني كله "[114].

[113]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 27.
[114]- المرجع نفسه، ص 31.

إن هذا التصوير الذي أراده سيد قطب كمفهوم جمالي يقف على موروث قديم ويستفيد من مباحث القراءات المختلفة وبخاصة منها اللغوية والبلاغية، ثم يستفيد كذلك من معطيات التفسير الحديثة ومتطلبات النقد الحديث إنه معطى كلي في أسلوب القرآن الكريم يقول عنه: " التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية "[115].

فهو شكل تعبيري تذوب فيه عناصر مجموعة اللفظ والمعنى ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل اللفظ بما يوحي به من صور وظلال، والمعنى سواء كان ذهنيا أو حالة شعورية، لا بد أن يجد طابعا تعبيريا يستطيع الإيحاء به، أو تشخيصه في صورة محسة. وأثناء التصوير يكون القارئ داخل مشهد كامل لا تفترق فيه اللغة المعبرة عن المعنى المعبر عنه. التصوير بعيد عن كل أشكال الزينة والزخرفة، لا يقف عند

[115]- نفسه، ص 36.

حدود التعبير المجرد و " ليس حلية أسلوب ... إنما هو مذهب مقرر وخطة موحدة وخصيصة شاملة، وطريقة معينة "[116].

فسيد قطب أثناء تقريره للتصوير كأداة، لا يقف به عند حدود الشكل اللغوي، أو طريقة التعبير التي تتخذ من الكلمات أداة لها بل هو كل جامع لكل أداة تستطيع أن تمنح القارئ صورة محسة أو متخيلة وتهب العمل الفني حضورا. يقول سيد قطب في تعميم التعريف بالتصوير الذي اتخذ منه مذهبا: " ويجب أن نتوسع في معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتملاها العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان "[117].

[116]- نفسه، ص 37.
[117]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 37.

هذه جملة من القواعد يقوم عليها التصوير كأداة اعتماد اللون الحركة، الخيال (التخييل) الوصف الحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق،

—

هناك قاعدة أخرى تسم التصوير هي – التخييل الحسي– ومن غاياتها بعث الحياة في الصور ثم هناك التجسيم، تجسيم المعنى وإعطائه شكلا جسديا حتى يبدو المعنى المجرد شكلا محسوسا نابضا بالحياة – يقول سيد قطب: " قليل من صور القرآن هو الذي يعرض صامتا ساكنا – لغرض فني يقتضي الصمت والسكون – أما أغلب الصور ففيه حركة مضمرة أو ظاهرة، حركة يرتفع بها نبض الحياة ... فهي حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان أو الحياة المضمرة في الوجدان. هذه الحركة هي التي نسميها " التخييل الحسي " ... وظاهرة أخرى تتضح في تصوير القرآن وهي " التجسيم ": تجسيم المعنويات المجرّدة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم "[118].

[118]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 72.

فالظاهرة الأولى من طبيعتها بعث الحركة الدائبة في الصور والثانية تجسيد المعنى، أي إعطائه شكلا مجسدا ولكن ظاهرة التخييل الحسي تتمظهر في صور مختلفة متنوعة كلها تخدم الغاية القصوى من التعبير، من هذه الصور: تشخيص المعنى[119]، تتالي الصور المتحركة التي يعبر بها عن حالة من الحالات[120]، الحركة المتخيلة التي تلقيها في النفس بعض التعبيرات[121]، الحركات السريعة المتتابعة[122]، الحركة الممنوحة لما من شأنه السكون[123] أما التجسيم، فمفهوم بعيد عما يسمى في البلاغة العربية بالتشبيه والتمثيل، بل يأتي على وجه التعبير والتحويل[124].

هذه بعض الصور التي تشكلها ظاهرة التخييل الحسي أو التجسيم ولكن كل هؤلاء يجب أن يرد ضمن نسق معين، لا فائدة من التجسيم ما لم يأت منسقا ضمن أسلوب معبر جامع.

[119]- المرجع نفسه، ص 73.
[120]- المرجع نفسه، ص 75.
[121]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 76.
[122]- المرجع نفسه، ص 77.
[123]- المرجع نفسه، ص 78.
[124]- المرجع نفسه، ص 79.

يرى سيد قطب بأن التخييل والتجسيم ليسا كل ما في التصوير فهناك أفق آخر أو آفاق أخرى يجب أن تتضح ويقصد به " التناسق " يقول: " هناك التناسق الذي يبلغ الذروة في تصوير القرآن "[125]، ولهذا التناسق صور كثيرة، بعضها من تنبه إليها بعض من اشتغل ببلاغة القرآن، والبقية الباقية لم يتنبه إليها أحد من الدارسين ويسرد سيد قطب بعض هذه الصور على شكل منظم[126].

- التنسيق في تأليف العبارات بتخير الألفاظ، ثم نظمها في نسق خاص.
- الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص.
- النكت البلاغية.
- التسلسل المعنوي بين الأغراض في سياق الآيات والتناسب في الانتقال من غرض إلى غرض.
- التناسق النفسي بين الخطوات المتدرجة في بعض النصوص، والخطوات النفسية التي تصاحبها.

125- المرجع نفسه، ص 87.
126- المرجع نفسه، ص 87-88.

ويرى سيد في مثل هذه الألوان من التناسق أنها حقيقية وقيمة، إلا أن مسألة التصوير بما فيها التناسق ظلت متجاهلة.

ويظل سيد مقتنعا بجماليات التناسق الفني ضمن نظرية التصوير، ويقول عنها بأنها أفق في البحث عن جماليات القرآن ظلت متوارية عن أفهام الباحثين[127].

إن أفق سيد في كتابه " التصوير الفني " رحب متسع، كثير الاستهداء بآيات القرآن التي تعكس جماليات التعبير اللغوي. إن اللغة القرآنية هي التي تتيح معرفة سر الإعجاز في القرآن، لأن فيها التناسق الذي يبلغ ذروة الفن، وقد استعان بمنهج ذوقي جمالي في اكتشاف خصوصيات التعبير في القرآن، ضمن كتب وضعها أساسا لتعكس منهجه هذا، نقصد: " مشاهد القيامة في القرآن " و " في ظلال القرآن " بما في ذلك التصوير.

تارة ما تستوقفه اللفظة المفردة، فيعطيها حقها من العناية تبعا لورودها ضمن نسق يخدم قضية تصوير المشهد أو الظل، كما نجد في تفسيره لقوله تعالى في سورة الأنعام الآية 157 وهو قوله: " سنجزي اللذين يصدفون عن آياتنا سوء العذاب بما

[127]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 89.

كانوا يصدفون " فيقول عنها: " إن التعبير القرآني يستخدم مثل هذا اللفظ، المنقول في اللغة من حالة حسية إلى حالة معنوية ليستصحب في الحس أصل المعنى ... فيستخدم هنا لفظ " يصدف " وقد عرفنا أنه من صدف البعير إذا مال بخفه و لم يعتدل لمرض فيه "[128]، وهو يشخص مثل هذا المنهج الذوقي لما يقف عند حدود اللفظة المفردة بقوله: " وقد يستقل لفظ واحد – لا عبارة كاملة – برسم صورة شاخصة ... وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير ... أقرب إلى قمة جديدة في التناسق. خطوة يزيد من قيمتها أن لفظا مفردا هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعا "[129]، ثم يضرب مثلا بلفظة " اثّاقلتم " في قوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم إلى الأرض " فيقول عنها: " فيتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل، يرفعه الرافعون في جهد، فيسقط من أيديهم في ثقل ... ولو أنك قلت: تثاقلتم، لخف الجرس، ولضاع الأثر المنشود "[130].

---

[128]- سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق بيروت، القاهرة، ط12، 1986، المجلد الثالث، الجزء الثامن، ص 1238.
[129]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 91.
[130]- المرجع نفسه، ص 91-92.

إن سيد قطب يهتم بظل الألفاظ، وبما توحي به من صور من خلال السياق، لأنه يرى بأن هذا الظل مرتبط بالحس الإنساني، كاشف لأعماقه النفسية، يمثل — بصدق — التجربة في صورتها الحية، يقول: " وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير، حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعي صورة مدلولها الحسية "[131] ليس التناسق على مستوى الألفاظ والعبارات وما يشيعان من ظلال فقط، بل يتجلى على مستوى الإيقاع الموسيقي الذي يرسم المشهد، ويبين عن الحالات الشعورية والتجارب العميقة. وربما يتجلى جهد سيد قطب في هذه النقطة التي أبان بها عن بعض خصائص التعبير القرآني الجمالية، فهو يفرق بين موسيقى، الشعر الذي عرف منذ الجاهلية وبين الموسيقى التي تلاحظ في العبارات القرآنية يقول: " على أن النسق القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعا، فقد أعفي التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة — وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقي

[131]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 95.

الداخلية، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والتفقيه المتقاربة التي تغني عن القوافي"[132].

ويأتي سيد على مجموعة من الآيات يحلل طابعها الإيقاعي ولكنه ينتهي في بعض المواضع إلى نتيجة هي أقرب إلى الذوق الباطني يقول: " على أن هناك نوعا من الموسيقى الداخلية يلحظ ولا يشرح ... وهو كامن في نسيج اللفظة المفردة، وتركيب الجملة الواحدة، وهو يدرك بحاسة خفية، وهبة لدنية "[133].

ويرى سيد أيضا بأن التصوير لا يستغني عن رسم المشاهد حتى لتبدو كأنها أمام العيان وهذا جزء من القاعدة العامة التي جعلها سيد مناط حديثة عن القرآن الكريم، ويقول عن هذا الأفق الجديد: " إن القرآن يرسم صورا ويعرض مشاهد، فينبغي أن نقول: " إن تلك المشاهد وتلك الصور، يتوافر لها أدق مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة، وجو المشهد، وتقسيم الأجزاء، وتوزيعها في الرقعة المعروضة"[134] وكتابة مشاهد القيامة في القرآن كله يدور حول – طبيعة المشهد – الذي

[132]- المرجع نفسه، ص 102.
[133]- المرجع نفسه، ص 106.
[134]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 114.

يوحي به القرآن الكريم، أو تصوره بعض السور عن طريق الظلال التي يشيعها اللفظ أو العبارة، ويرد عند سيد فرق بين التصوير والتعبير لما يتعلق الأمر بالصور والمشاهد: " ونحن نعبر بلغة التصوير، لأننا في الواقع أمام تصوير قبل تعبير "[135] فالذي يتقدم الحس الإنساني هو الظلال والمعاني المتخيلة قبل شكل التعبير، فما التعبير إلا إطارا إجماليا لشيء أساسي هو الظل الذي ينبعث بين جوانبه. التصوير هو تمثيل المشاهد وكأنها عينية، فثمة يضمحل التعبير، وتصبح الصورة أو المشهد عمدة تملي الحس الإنساني.

يضيف سيد قطب في معرض حديثه عن بلاغة التنسيق في التصوير، الذي يتم باللفظ المفرد أو بالعبارة أو بالإيقاع الموسيقي أو بعرض المشاهد، أفقا جديدا، تظهر فيه القوة في الأداء، وطبيعة هذا الأفق متحدة مع الزمن، ويقصد به مدة بقاء المشهد في المخيلة: " بعض المشاهد يمر سريعا خاطفا، يكاد يخطف البصر لسرعته، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحقه. وبعض المشاهد يطول ويطول، حتى يخيل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة، وبعضها

---

[135]- المرجع نفسه، ص 122.

شاخص لا يريم "[136] ثم يمثل بالنماذج التي يصدق عليها مثل هذا الأفق، مركزا على جانبها الإيحائي، وتارة ما يرى في بعض التفاصيل الصغيرة التي تسهم في صنع زمان يتبقى فيه المشهد معروضا على الحس الإنساني النابه، ويستدل بقوله تعالى: " ماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح " يقول: " ... فقد عرض أطوار النبات كلها لم ينقص منها شيئا .. عرض الماء الذي يسبقه، ويختلط بالأرض فتنبته، وعرض نضجه، وعرض تذريته ... لقد اجتمعت لهذا التعبير كل عناصر الصدق والدقة والجمال "[137].

ويستنتج سيد قطب من خلال نظرية التصوير الآفاق مجتمعة كلها توحي بإيداع النص القرآني الذي توفرت فيه خصائص جمالية تمس جميع نواحيه: " وهكذا تتكشف للناظر في القرآن آفاق وراء آفاق، من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح إلى سرد عذب إلى معنى مترابط إلى نسق متسلسل إلى لفظ معبر إلى تعبير مصور إلى تصوير مشخص إلى تخييل مجسم إلى موسيقى منغمة إلى اتساق في الإطار إلى

---

[136]- سيد قطب، التصوير الفني، ص 128.
[137]- المرجع نفسه، ص 129.

توافق في الموسيقى إلى افتتان في الإخراج – وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز "[138].

كان كتاب التصوير الفني دافعا لتقويم أسسه النقدية وتطوير مفاهيمه الجمالية، لقد كان كتابه هذا مسبوقا طبعا بكتب صغيرة هو مهمة الشاعر في الحياة إذ طبع أول مرة سنة 1933 ثم يليه كتاب التصوير سنة 1945 وأثناء ذلك كان يشتغل في ميدان النقد الأدبي ويكتب مقالاته النقدية ثم جمعها في كتاب كتب وشخصيات الذي صدر سنة بعد صدور التصوير أي سنة 1946 ثم كان خاتمة كتبه النقدية النقد الأدبي الصادر سنة 1948.

---

[138]- المرجع نفسه، ص 142.

الفصل الثالث

تجربة النقد

1. مفهوم النقد.

2. المناهج النقدية.

3. التجربة النقدية.

1.مفهوم النقد:

يقول أرشيبالد ماكليش:" فالمرء يبدأ بافتراض وجود شيء اسمه شعر، ثم يسعى ليستكشفه"[1] والنقد هو هذا السعي نحو الاكتشاف، سعي مبرر بالذوق والمعرفة، أي سعي بدليل يستطيع به الناقد أن يستكشف به مجاهيل النص. والنقد مشروط بوجود النص، إذ لا يستطيع أن يتعرف الحقيقة ما لم تقل في نص قبلا. فما هذه المعارف الجمة التي وصلتنا منذ القديم إلا نتيجة تلاق بين تجربة قارئة وتجربة قائلة، يقول ت.س. إليوت عن القصيدة كنموذج للنص:" إن وجود القصيدة هو دائما في منطقة ما بين الشاعر والقارئ، فحقيقتها لا تقتصر على مجرد ما يريد الشاعر أن يعبر عنه أو مجرد خبرته في كتبتها كما لا يقتصر على خبرة القارئ أو الكاتب عنها وهكذا يبدو أن معنى القصيدة أصعب مما يتبادر إلى الذهن لأول مرة"[2] وهنا يسير إليوت إلى شبهة اليقين التي هي داخل النص والنقد معا. كون أن الحقيقة في الفن لا تقال دفعة واحدة من خلال نص واحد أو مجموعة من النصوص في فترة معينة، كأن النقد هو عملية مراجعة أساسية

---

[1] أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة.ص: 11.

[2] ت.س. إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ص 38.

لطبيعة الحقائق. فالنص الأدبي لا يمكن أبدا أن يقول الحقيقة النهائية أو ينتهي إلى كمال المعنى، إذ مجاله المعبير عن الذات بطريقة مخصوصة تشير إلى جزء من الحقيقة التي يحاولها كل نص، لذلك نجد هنري ميشونيك يقول:" إن نقد الشعر يمر عبر نقد لتقديس الشعر"[3] إذ الجمال هنا مجال البحث المستمر عن نقاط البدء، والتي أشار إلها هذا الدارس حينما قال بصدد الشعرية:" ينبغي إيجاد شعرية ثافية. فالشعر كاللغة يتعد بلا نهاية"[4] والنفي هنا يمعنى عدم اليقين في كل شيء له علاقة بالفن الذي يرواغ الوقائع ، ويعبر عنها بلغة كثيفة تجعل بعض الحقيقة مسترا. وحتى العقاد نفسه صدر ديوانه "بعد الأعامير" بمقدمة جعل عنوانها "في ذمة النقد" وكأنه يترجم على نقد ليبشر بنقد جديد:" وأول ما ينقد به النقد في كل زمن أنه غير خالص لوجه الأدب وحده أو لوجه الفن وحده، فما من نقد قط يخلص من هوى في نفس الناقد باختياره أو على غير

---

[3] هنري ميشونيك: نظرات في الشعر الفرنسي الراهن. تجربة مصطفى نادر، مجلة مواقف العدد 55 صيف 1988، ص 144.

[4] المرجع نفسه، ص 142.

اختياره"[5] وعلى الرغم من ذلك فلا زال النقد مستمرا مادامت حياة النصوص مستمرة.

النقد معرفة، لأنه يتوجب على الناقد أن يدرك حقائق الأشياء من خلال الشكل الذي يعبر عنها، أي لا بد أن يكون عارفا باللغة. نستطيع أن نقول: بكل العلوم المتصلة بالعالم الذي يكوّن النص الأدبي، بما في ذلك الثقافة والمجتمع والدين. وقديما عبر بعض النقاد بدل كلمة معرفة بكلمة " صنعة" لأنها تدل على الدربة والممارسة والإتقان، جاء في كتاب المصون في الأدب" لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري رواية عن أبي بكر محمد بن يحي:" نقد الشعر وترتيب الكلام. ووضعه مواضعه، وحسن الأخذ، والاستعارة. ونفي المستكره والجاسي، صنعة برأسها ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتقدت قرائحهم، وتنبهت فطنهم وراضوا الكلام، ورأووا وميزوا"[6].

وهنا ارتبطت صورة الناقد بصورة الشاعر الذي يعرف صنعته جيدا، فضلا عن سابق الموهبة والذكاء اللذين يكملان شخصية الناقد حتى يصير إلى

---

[5] عباس محمود العقاد:بعد الأعاصير، دار العودة بيروت، 1982، ص 5 من المقدمة.

[6] أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري: المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض. ط2، 1982، ص 5.

مرتبة التمييز عن طريق الذوق والرواية، ولكن هناك حس بالتمايز بين طبيعة الشاعر وطبيعة الناقد، فقد لا تسعف المعرفة على قول الشعر الجيد، وقد يميزه من لا يقوله:" ولو أن نقد الشعر والمعرفة كان يدرك بقول الشعر وبالرواية. لكان من يقول الشعر من العلماء ويعرض له أشعر الناس"[7] وهذا لا يمنع من وجود شعراء نقاد استطاعوا بفضل الموهبة والمعرفة أن يضيفوا إلى النقد ما لم يستطعه النقاد الرواة:" وعند الحديث عن صورة الناقد في النقد العربي يجب ألا ننسى أن " الناقد الشاعر" كان هو النموذج الذي تنسب له الإجادة في النقد"[8] وقد كان إحسان عباس يركز على نماذج معينة من الشعراء النقاد ممن أصابوا في نقد الشعر.

ارتبط النقد بالصنعة كما ارتبط الشعر قبله، وما ذاك إلا كونه عملية قد تأخذ بجهد صاحبها، وتقفه على حدود لا يستطيع تجاوزها إلا بالعلم والمعرفة والإجادة فيها أو كما قال ابن سلام الجمحي:" وإن كثرة المدارسة تعين على العلم"[9]. وقد رأينا في الفصل الأول عند حديثنا عن مفهوم الشعر كيف جعله

[7] المرجع نفسه، ص3.

[8] د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة. بيروت. ط2. سنة 1978.ص 27.

[9] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء.ص 3.

صناعة وثقافة وقاسه بأنواع الصناعات التي يحتاج في معرفتها إلى الجهبدة والذكاء. كذلك قال في حديثه عن الصائغ:" ويعرفها الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائغها وستوفها ومفرغها"[10] والصنعة لا تلغي مبدأ الإبداع في العملية النقدية التي تتوقف بادئ الأمر على التمييز بين الجودة الرداءة:" إن نقد الشعر صناعة لا يعرفها حق معرفتها إلا من قد دفع إلى مضائق القريض، وتجرع غصص اعتياصه عليه، وعرف كيف يتقحم مهاويه ويترامى إليه"[11] وإن تكن هذه الخصيصة في بعض النقاد دون بعضهم الآخر، فإنه كان من الواجب أن يملك الناقد من الفطنة والذكاء ما يمكنناه من تفسير النصوص والحكم عليها وتذوقها قبل ذلك، ولكن المعرفة النقدية منذ القديم عرفت التفريعات التي تطورت في العصر الحديث، فقد حكى المظفر بن المفصل العلوى عن الجاحظ قوله:" طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه. فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينفذ إلا فيم اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت، إلا عند أدباء الكتاب،

---

[10] المرجع نفسه، ص3.

[11] المظفر بن الفضل العلوي: نضرة الاغريض في نصرة القريض، تحقيق د. نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق 1976، ص 231 –232.

كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات"[12]. والناقد قارئ بالدرجة الأولى يأخذ من النص ما يشبع به رغبة كامنة فيه أو يضيف إليه فضلة من علم أو خبر أو نسب، فكأن النص الذي يتمثل في القصيدة القديمة يمد كل واحد بما أراده يريد.

إن صورة النقد القديمة ابتدأت بأحكام القيمة، وهي أحكام ارتجالية، تعكس بداهة النقد وعفويته بخاصة في العصور الأولى: " وطبيعي أن يكون النقد في مراحله الأولى ساذجا بسيطا، ليس إلا صورة من الاستجابة الطبيعية لنزعة "الحكم" وانفعالا أوليا لقاء الأثر الفني، وتعبيرا عن ذلك الانفعال في عبارات تناسبه سذاجة وأولية"[13] ولم يتوقف عند حد الإستجابة الأولية، بل صار علما تصنف فيه الكتب، لما تنوع المصدر الثقافي العربي وتداخل مع مصادر أخرى، فها هو قدامة يخصص كتابا في النقد هو " نقد الشعر" ويكتب القاضي الجرجاني وساطته، فضلا عن كتب الطبقات التي لم تخل من مقاييس للمفاضلة بين الشعراء، والمتصفح لكتاب ابن رشيق" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" يجد جملة من

---

[12] المرجع نفسه، ص 233 –234..

[13] د.محمد طه الحاجري: في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، دار النهضة العربية، 1982، ص 18.

القضايا النقدية التي تطورت في العصور المتأخرة والتي صنفت فيها كتب خاصة كالسرقات واللفظ والمعنى والقديم والحديث، والمطبوع والمصنوع إلى غير ذلك من القضايا الأدبية التي فرضها النص الشعري. وربما ثارت الخصومة بين النقاد – وهذا عامل صحة في كل ثقافة – من خلال ما عرف آنذاك باسم عمود الشعر:" وحوله وما تفرع عنه من أمور النقد، ثارت عند قدامى نقاد العرب كل مسائل الخصومة بين القدماء والمحدثين، إذ أن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلا في صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من أصول"[14] والأمر نفسه توارثه النقاد المعاصرون، فثارت الخصومة بين أنصار القديم وبين أنصار الجديد، وكتاب "حديث الأربعاء" مثل حافل بصورة من صوره. ولم يرث النقد الحديث هذه الصورة عن الثقافة القديمة، بل تفرع إلى اتجاهات كثيرة أملتها ظروف العصر وأسباب النهضة، فصار النقد ميدانا للعلم والابتكار والتأليف.

أما سيد قطب فيرى رأيا آخر حول هذه المسألة، فمن خلال مراجعته للمتون النقدية، يصرح قائلا:" النقد الأدبي فصل متخلف في المكتبة العربية، ولكن

---

[14] د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 171.

هذا التخلف هو الوضع الطبيعي لأمور"[15] ويرجع سبب التخلف إلى عقلية النقد القديمة التي سيطرت على الواقع النقدي، ويراها بأنها عقلية جزئية تقف عند حدود نقد الألفاظ والعبارات[16] ويسم النقد بعد القرن الرابع بأنه وقف نفسه في دائرة القواعد الجامدة والقوالب الجاهزة. ومقال سيد قطب الأول في كتابه "كتب وشخصيات" فيه استعراض عام للحالة النقدية التي سادت الفترة الحديثة، وما يهمنا هو الدافع الذي جعله يسجل على بعض النقاد والكتاب بعض الملاحظات والتحفظات كما فعل مع الرافعي مثلا، ولكنه يشير بجهود كتاب المقالة البارزين مثل العقاد وطه حسين وأحمد أمين والزيات[17].

وقد كانت ملاحظاته تمهيدا لطرح مفهومه حول النقد والتبشير بنظرة جديدة كما يعتقد فقد قال:" والنقد الحقيقي في اعتقادي هو صحة الحكم على المثال"[18] وكأن هذا المفهوم يعكس توجهه العام ويبين طريقة تعامله مع النص، فهو يفرق بين أصول النقد وبين عملية الحكم التي تستحق من صاحبها ذوقا رفيعا وثقافة كبيرة، وكأن كلمة " صحة" تعني الوقوف مع حقيقة ما يؤديه

[15] سيد قطب: كتب وشخصيات ، ص 4.
[16] المرجع نفسه، ص 4.
[17] المرجع نفسه. ص5.
[18] سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 5.

العمل الأدبي بل ما يعنيه بالدرجة الأولى، ولأن وضع الأصول النقدية غير محتاج إلى ملكة نقدية، بل هو أدخل في باب التاريخ النقدي أو تاريخ الأفكار النقدية واستنباط الأحكام العامة منها، والأمر يختلف مع النص، وضمن هذا الأفق يأتي كتابه "كتب وشخصيات" لكي يبرهن على صحة المفهوم الذي قرره، فسيد قطب يوضح بشكل صريح عمل الناقد الذي هو عمله في الأساس بقوله:" للناقد عملان أساسيان: عمله في الجو العام، وعمله مع كل مؤلف على حدة – فأما عمله في الجو العام، فهو التوجيه والتقويم، ووضع الأسس، وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها. وأما عمله مع كل مؤلف، فهو وضع "مفتاحه" في أيدي قرائه الذين يقرؤون أعماله متفرقة، ولا يدركون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال، ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل"[19] فهو وإن كان يتحدث عن عمل الناقد، فإنه في الحقيقة يوضح مفهوما بارزا لعملية النقد التي تستهدف المعرفة وكشف الطبيعة الفنية للنص، وهذا الهدف الأخير من أهم خصائص النقد الجمالي الذي لا يشتغل إلا بمواطن الجمال في النص وإدراك خصوصياته الفنية، وكأنه يعبر عن موقف ت، س، إليوت في النقد الذي: "يرى في

[19] المرجع نفسه، ص 6.

مهمة النقد هذه مزدوجة: أحد طرفيها "توضيح الفن وتصحيح الذوق"وطرفيها الثاني "إعادة الشاعر إلى الحياة""[20] وقد ربط سيد قطب بين النقد والفن، لأن الجامع بينهما هو اللغة، ويقصد بالفن خاصة الفن القولي، ولأن النقد أيضا يتعامل مع نصوص كتبت بلغة مخصوصة وعليه أن يعبر عن موقفه تجاهها باللغة، وفضلا عن ذلك، فطبيعة المفهوم السابق الذي هو صحة الحكم على المثال تحتاج إلى ناقد بصير بالحالات النفسية والخبرات الشعورية التي تستبطنها لغة الفنان يقول: "إنحق الناقد في الحكم على صحة الحالات النفسية والصور الفنية رهن بالنسبة بين رصيده ورصيد الفنان من الآفاق النفسية، والتجارب الفنية على السواء"[21].

يميل سيد قطب إلى الرؤية التكاملية في النظر إلى مسائل النقد الأدبي، لأن الاعتماد على جزء من المفهوم، سيجعل عملية النقد منحصرة في بعض خصائص العمل الأدبي: "وظيفة النقد الأدبي وغايته تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته وفي العالم الأدبي كله،

---

[20] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1981، الجزء 2 ص132.
[21] سيد قطب، كتب وشخصيات ص14.

وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك"[22] إن هذا التعريف تصور عام لعملية النقد، بحيث يجب وضع هذه الأعمال ضمن مسار يجعلها متمايزة عن سوابقها ولواحقها، وهذا إدراك لميزاتها الفردية، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتعداه إلى إدراك قيمة هذه الأعمال في لغة وفي العالم المحيط بها حسب قانون التأثر والتأثير، ولا ينسى سيد قطب أن يحيل على الجانب النفسي في الأعمال الفنية الذي له نصيب في تكوينها.

إن هذا النص يفتح شهية الحديث عن مناهج النقد المختلفة لأنها وسائل لإدراك المعنى، طبيعتها أنها مختلفة تمام الاختلاف، وكلها تشبه التوسلات لفهم طبيعة الأعمال الأدبية التي هي أكبر من المناهج، ففي النص إحالة على المنهج الفني والنفسي والاجتماعي والتكاملي والتي لسيد قطب آراء فيها بثها كتبه واستطاع أن يتفرد بأشياء لا تنسب إلا إليه.

---

[22] سيد قطب: النقد الأدبي ص5.

2. النقد والمناهج:

تمثل المناهج مجموعة وسائط القراءة "العمل الأدبي" وتحليله والحكم عليه، وهذه الوسائط تتشبع بالنظريات العلمية حتى تكتسب معنى النظرية أو المنهج. وكان النقد القديم يقوم على مجموعة من الأسس التي فرضتها الثقافة آنذاك، واهتم بالنص كونه دليلا على فكرة أو تثبيتا لحكم، واستعين بالأدب في علوم التفسير والتاريخ وعلوم البلاغة والنحو والأنساب وغيرها، ثم ظهرت طرق جديدة للنقد اتخذت أسسا للحكم، منها طريقة الطبقات وطريقة الموازنات و لم يمنع هذا من اتخاذ طريقة ذاتية لتفسير العمل. ولكن في العصر الحديث، انعكست الثقافة والعلوم النظرية والنظريات الفلسفية على النقد، فكانت المناهج، واتخذت كأسس معرفية لفهم العمل الأدبي وتفسيره والحكم عليه، ويبدو أن هذه المسألة خضعت لأمرين هما:

1. الافتتان بالعلوم الحديثة، والظن أنها مفاتيح سحرية لتذوق العمل وتفسيره.

2. تعقيد العمل الفني من خلال رمزيته وبنيته اللغوية، وتعدد معانيه.

فكل منهج كان يعتقد السلامة في تحليله للعمل وتارة ما يتضمن نفيا وإلغاء لغيره من المناهج التي لا تفق مع معتقدات الناقد.

إن فلاسفة الجمال يدركون الفاصل الذي يوجد بين النقد والعمل الفني، ويؤكدون نسبية الحكم الجمالي بالقياس إلى مميزات العمل الفني، يقو جيروم ستولينيتز:" إن مفارقة النقد هي أن الطابع" العضوي" الفريد للعمل أي طريقة إحساسنا بالعمل من خلال الإدراك الجمالي تؤدي بنا إلى إصدار حكم القيمة، ومع ذلك فإن فردانية العمل الكامل هي التي تحول بيننا وبين إثبات الحكم"[23] فضلا عن أن بعض الآراء يقول بأن النقد الذي يتوسل بالمناهج المختلفة والمباحث التي تسمح بالفهم لا يستطيع في النهاية أن يقول شيئا عن طبيعة العمل الفني، مثلما يذكر الشاعر أوكتافيو بار في معرض حديث الفني عن القصيدة وكيف تدرس بأن:" البلاغة والأسلوبية وعلم

[23] جيروم ستولينيتز: النقد الفني.ص: 578.

الاحتماع وعلم النفس وباقي النظم الأدبية لا غنى عنها لدراسة عمل فني، ولكنها عاجزة عن أن تقول شيئا عن طبيعته النهائية"[24].

إن سيد قطب يتوسط في حديثه عن دور المناهج في عملية النقد الأدبي وتقويم الآثار الأدبية التي تستحق الحديث عنها، حيث نجده يقول:" فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيودا وحدودا. فيجب أن تكون مزاجا من النظام والحرية، والدقة والابتداع. وهذا هو المنهج الذي ندعو إليه في النقد والأدب والحياة"[25]. وقد أعلن سيد قطب – صراحة أو ضمنا- عن منهجه في التحليل والحكم والتقويم، بأسلوب يرجعه إلى الهام القارئ له، ويتمثل في إيثار المنهج الفني[26] أو بأسلوب مباشر حينما يقول عن هذا المنهج فإنه:" أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم"[27]. وتارة ما يسمى هذا المنهج بالمنهج التأثري أو الانطباعي، وهو منهج يتفق وذاتية سيد قطب نفسها. عاش معه طيلة نقده للأعمال الفنية، وهو منهج يعلن عن نفسه كل مرة في كتابات سيد قطب النقدية. وفصول البحث السابقة

---

[24] Octavio Paz : L'arc et la Lyre.p 13.

[25] سيد قطب: النقد الدبي،ص 6.
[26] المرجع نفسه. ص 6.
[27] سيد قطب: النقد الأدبي،ص 111.

تتيح لنا معرفة ما حول منهج سيد قطب وقد حاولنا الربط بين التجربة الجمالية كما تضمنها الفن والفلسفة وبين الآراء الجمالية التي استقل بها سيد قطب. وخلال هذا الفصل يتبين لنا جليا بأن هذه التجربة الجمالية انعكست ضمن المنهج الفني وهو أول المناهج التي بحثها سيد قطب في كتابه " النقد الأدبي" وهو طريقة سيد في النقد لا محالة وسنرى صورا له فيما تبقى من هذا الفصل.

يقوم هذا المنهج على عناصر متعددة أولها "التأثر":" ولكي يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب البحت والنقد الأدبي كذلك"[28]، ففيه تنعكس تجربة القراءة لدى الناقد للعمل الفني في نقده ويجدها في الأثر أو الانطباع الذي تركه العمل في ذات الناقد الذي تأثر به.

[28] المرجع نفسه، ص 115.

ففي هذا المنهج يعبر الناقد عن أثر نفسي ذاتي، يقول أناتول فرانس Anatole France :" إن اللذة التي يعطيها الأثر هي المقياس الوحيد لقيمته"[29].

وسيد قطب يربط بين ناحتين مهمتين في حديثه عن المنهج الفني، أولا: الناحية الفنية الخالصة الناتجة عن التأثر، وثانيا، الناحية الموضوعية. فالأولى سندها الذوق، والثانية: " تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية... ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق"[30] وهذه الناحية الموضوعية هي السند العلمي الذي يجعل كل نقد ذاتي نقدا متوازنا وإذا افتقدت هذه الناحية الموضوعية صار كل نقد ذاتي نقدا متطرفا مغاليا في تمجيد الأثر حسب أثره في النفس، أو حسب الذوق الشخصي للناقد، و:" ما أعجب ما يصير إليه الذوق! "[31] كما يقول ت.س. إليوت.هذا السند هو ما عبر عنه محمد مندور بقوله:" إن الذوق وإن يكن من أعمق ملكاتنا البشرية في

---

[29] نقلا عن : كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، ترجمة: كيتي سالم، منشورات عيودات، بيروت، باريس 1973. ص 7.
[30] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 115.
[31] ت.س. إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد.ص 41.

إدراك مواضع الجمال والقبح. إلا أنه يمكن أن يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التي تصح لدى الغير. إلا إذا علل بأسباب عقلية وفنية ونفسية تستطيع أن توحي بمثل ما نحس به"[32]. وجديد سيد في نصه حول الناحية الموضوعية هو حديثه عن " الفسحة الفنية الشعورية" ويعبر عنها بيقظة الناقد للجديد في عالم الفن وتذوقه له وتارة ما تقف الأنماط الجديدة حائلا بين الناقد وبين أداء مهمته، ويضرب مثلا بالنقاد القدامى الذين تعصبوا للقديم دون أن يفسحوا للجديد أن يعبر عن نفسه:" وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته"[33] اليقظة للجديد تسمح بفرصه التواصل بين الماضي والحاضر، هو تواصل متوتر. يغني النقد والأدب معا. يقول جيروم ستولينيتز:" إن الناقد ينبغي أن يظل متيقظا للتجديد في الفن، وينبغي أن يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة مختلفة... والواقع أن كثيرا من تجاربنا الجمالية إنما هي توتر بين التراث والتجديد"[34] ثم يقف سيد قطب وقفات تأملية من خلال نصوص من التراث القديم والنقد الحديث. يستنطق منها تجليات المنهج الفني،

---

[32] د. محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله تونس، ط1، 1988. ص105.
[33] سيد قطب: النقد الأدبي.ص 116.
[34] جيروم ستولينيتز: النقد الفني. ص 679.

ونجد أمثلته من النقد القديم تدور حول ابن سلام وابن قتيبة وقدامة والآمدي والقاضي الجرجاني وابن رشيق. وينتهي عند بعض النقاد من العصر الحديث أمثال العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة دون أن ينسى منهجه الفني المتبع في كتابيه " التصوير الفني" و" كتب وشخصيات" فضلا عن فصل للناقد الإنجليزي هـ.ب. تشالرتن[35].وكان اختياره يتماشى وطبيعة كتابه الذي وضعه في أصول النقد، فهناك نماذج كثيرة من النقد الفني بخاصة في الثقافة العربية تستدعي الاهتمام، وفصله حول المنهج الفني قام على أساسين هما:

- تفسير أصول المنهج الفني.
- الاعتماد على النصوص التي تساند الأصول.

وهذا الفصل هو أطول الفصول بالقياس إلى الفصل الذي عقده للمنهج التاريخي والمنهج النفسي.

أما المنهج التاريخي فيختلف عن المنهج الفني بحسب تعدد مفاهيم النقد وغاياته التي حددها سلفا سيد قطب. فالمنهج الفني يقتصر على النظر إلى قيم

---

[35] المرجع نفسه، ص 144.

العمل الأدبي الشعورية والتعبيرية أي تقويمه من الناحية الفنية. أما المنهج التاريخي فعنايته بالعمل الفني تقتصر على ناحيته التاريخية أي صلته بالبيئة وتأثره بها وتأثيره فيها، ويحدد سيد قطب بدقة طبيعة هذا المنهج وأسسه العلمية، ويرى بأنه يدرس العمل من حيث[36]:

1. تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه.
2. دراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب.
3. دراسة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو في صاحبه.

فهو منهج يقوم على أساس موضوعي بحت، يتوسل بكل طرق المعرفة كالاستدلال والاستقراء والموازنة بين الأفكار، وتحقيق النصوص. وهو منهج يساعد الناقد على تبين الطرق المؤدية إلى صحة الحكم على طبيعة الأعمال الأدبية ووضعها في إطارها التاريخي المناسب.

ولا يستطيع هذا المنهج أن يتخلى عن بعض أسس المنهج الفني:" فهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني. فالتذوق والحكم

---

[36] سيد قطب: النقد الأدبي، ص 144.

ودراسة الخصائص الفنية ~~(من المنهج الفني فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية)~~ ضرورية في كل مرحلة من مراحله"[37] ويراه بعض الدارسين شبيها بالإطار أو الخطوط الأولية في الرسم:" إن المنهج التاريخي مفيد في دراسة تطور أدبي ما، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة. فالمنهج التاريخي، شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم، يمحي عندما تكتمل الصورة"[38] وفي كتاب نظرية الأدب لرينيه ويليك وأوستن ورين نجد فكرة اتصال المنهجين معا، وإن كان الحديث متصلا بالعلاقات القائمة بين نظرية الأدب والنقد والتاريخ يقول صاحبا الكتاب:"إن توثيق تاريخ ما أو عنوان ما ليفترض مسبقا نوعا من أنواع الحكم، الحكم الذي ينتقي هذا الكتاب أو هذه الحادثة دون غيرها من بين ملايين الكتب أو الحوادث"[39]. ويرى هذان الدارسان بأن بعض ما في المنهج التاريخي يتطلب:" جهدا في التخيل والاندماج في الموضوع، وفي التناغم العميق مع عصر مضى أو ذوق اختفى"[40].

ويسوق سيد قطب كما في المنهج السابق نصوصا من التراث تبرز حضور هذا المنهج سواء في مرحلته الساذجة البسيطة أو في مرحلته العلمية المعقدة. وهي

---

[37] سيد قطب، النقد الأدبي.ص 144.
[38] ر.م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة. ترجمة: د.جورج طرابيشي، منشورات عيودات، بيروت – باريس ط3، 1983، ص 6..
[39] رينيه ويليك وأوستن وراين: نظرية الأدب ص 41.
[40] المرجع نفسه.ص 43.

نصوص لنقاد جمعوا بين الذوق والعلم أو بين الفن والتاريخ، يعتنون بطرق الموازنة والتحليل والإحالة على حوادث التاريخ وتحقيق النصوص وبيان صحة إثباتها إلى أصحابها كما فعل الجاحظ وابن عبد ربه وأبو الفرج الأصفهاني وأبو علي القالي والثعالبي والحصري. ثم يستدل بنماذج من العصر الحديث رافق نقدها المنهج التاريخي أمثال طه حسين وأحمد أمين وزكي مبارك والعقاد.

ولا يفوت سيد قطب بذوقه الخاص أن يعلق على طريقة تطبيق هذا المنهج كما فعل مع طه حسين في كتبه النقدية ذات المنهج التاريخي حينما قال:" وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص أحيانا، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي، فإننا نجد الدكتور أحمد أمين، أقرب إلى أصول " المنهج" فهو أبدا بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج في هدوء"[41].

أما المنهج النفسي، فهو المنهج الذي يراه سيد قطب أقرب إلى فهم طبيعة العمل الأدبي بحكم المصدر والوظيفة فنجده يقول في ثنايا كتابه "النقد الأدبي" :"ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لأن مادته التي يعالجها

[41] سيد قطب: النقد الأدبي، ص173.

تتصل بالمادة التي يعالجها الفن، وهي الشعور، والتعبير عن هذا الشعور"[42]. وهو يقصد بالمصدر، كون العمل الأدبي" نشاط ممثل للحياة النفسية"[43] فهو تعبير عن انفعال داخلي تتداخل فيه الأسباب الموجبة لذلك، أما من حيث الوظيفة:" فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى"[44].

وسيد قطب يفرق بين أمرين أساسيين هما، الملاحظة النفسية وعلم النفس، إذ يرى الأولى أشمل من الثانية، كونها تبحث عن الخصائص الشعورية للعمل الأدبي"[45] ويرى بأن نجاح المنهج النفسي يتوقف على نسبية لأحكام التي تصدر عنه يقول:" والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس وأن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ويتجنب الجزم والحسم"[46].

---

[42] المرجع نفسه، ص 105.
[43] المرجع نفسه، ص 182.
[44] المرجع نفسه، ص 182.
[45] سيد قطب: النقد الأدبي.ص 182.
[46] المرجع نفسه. ص 191.

والمنهج النفسي المتطور عن أبحاث "علم النفس" يعني بخصائص معينة في العمل الأدبي، ويحاول الإجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة بالدوافع النفسية الكامنة وراء العمل، وما المصادر النفسية التي استقى منها صاحب العمل مضامينه ومعانيه؟ وما هي النوازع النفسية التي استشعرها خلال كتابة هذا العمل؟ إلى غير ذلك من الأسئلة، والمعنيون بعلم النفس أنفسهم يؤكدون نسبية تطبيق المنهج النفسي على الأعمال الفنية، ويضرب جيروم ستولينيتيز مثلا بالمدرسة الفرويديةويقول عنها:" أن أعظم ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية في أعمال متعددة، والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها"[47] ولكنها:" غير مهيأة نسبيا لمعالجة الشكل والوسط المادي والأسلوب والتكنينك الفني وهي كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن"[48].

اهتمت المدرسة النفسية بالفنان كما تعكسه أعماله الفنية، اهتمت بجوانب شخصيته التي تختلف في النوازع والدوافع والرغبات عن باقي الشخصيات العادية الأخرى، و:" كان فرويد يرى أن الفنان ذو شخصية عصابية، وأنه يحاول إيجاد

---

[47] جيروم ستولينيتز: النقد الفني، ص 699.
[48] المرجع نفسه، ص 699.

حالة توازن بين التوترات داخل نفسه من خلال عمله الخلاق"[49] فكأن حدود التقدير النقدي ضمن هذا المنهج يتوتر بين علاقة العمل بالدافع النفسي لشخصية الفنان المرضي، لأن المدرسة الفرويدية كمثال على نموذج، منهج التحليل النفسي:" تحاول أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، إذ هو في نظرها شخص منطو على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسي "العصابي" وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة"[50] وعلى الرغم من هذه الآراء، فهناك اعتراف صريح بعجز المنهج النفسي عن تفسير العمل ضمن دائرته الفنية، يقول فرويد:" إن التحليل لا يستطيع أن يحدثنا بتاتا عما يتعلق بالتوضيح والكشف عن الموهبة الفنية وعن اكتشاف الوسائل التي يستخدمها الفنان، والكشف عن الوسائل الفنية لا يدخل هو الآخر في دائرة اهتمام التحليل"[51]

إن سيد قطب – من خلال عرضه لبعض النصوص الكاشفة عن أصول هذا المنهج – يلمح إلى خطر التطبيق، يقول:" فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات

---

[49] د. أمين العيوطي: المنهج النفسي في النقد، مجلة الفكر المعاصر، عدد خاص بقضية النقد الحديث: العدد 22 ديسمبر 1966. ص 32.

[50] د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، ص 141.

[51] نقلا عن: الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ص178.

تحليلية نفسية، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة، لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها. وفرزها، وتقدير قيمتها، كما في المنهج الفني – وذلك خطر غير مباشر، وقد لا يلتفت إليه في أول الأمر، ولكنه يؤدي إلى تواري القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية"[52].

حاول سيد قطب أن يعود إلى التراث النقدي العربي ليستدل منه على ملامح هذا المنهج في سذاجته وبدائيته، واكتشف نصوصا لبعض النقاد ممن اعتنوا بهذا الجانب:" ومن ذلك إلتفاتة رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة إلى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه"[53] أو:" التفات أبي هلال العسكري إلى أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر أو ضعفه"[54] كما تنبه إلى ابن رشيق وهو:" يعدد حالات لشعراء في دوري النشاط والخمول ويعلل أسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية"[55] أما النصوص الحديثة فيراها عند طه حسين من خلال كتبه حول أبي العلاء، وعند العقاد من خلال كتبه حول ابن الرومي

[52] سيد قطب: النقد الأدبي، ص 189.
[53] المرجع نفسه. ص 202
[54] المرجع نفسه، ص 202
[55] نفسه، ص 203.

وعمر بن أبي ربيعة، أو عند المازني في "حصاد الهشيم" و"بشار"، أو عند أمين الخولي ومحمد خلف الله.

ويستنتج سيد قطب بأن المنهج النفسي بأصوله: النظرية والتطبيقية:" نما نموا ظاهرا في النقد المعاصر"[56].

أما المنهج المتكامل فهو – عند سيد قطب – المنهج الذي:" يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يفصل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص"[57]. فالمنهج المتكامل جماع مناهج عدة، شرط ألا تغفل القيم الفنية، وهو يضع المنهج الفني عصب هذا المنهج، لأنه بدونه، لا تصلح المناهج الأخرى – على صحتها– في بيان قيمة العمل الأدبي الحقيقية. ويرى بأن بعض أمثلة النقد المعاصر سلكت المنهج المتكامل، فقد ذابت المناهج كلها في نسق واحد واختلط بعضها ببعض، ويستدل على ذلك بكتب طه حسين دائما وكتب العقاد أيضا، بحكم أنها دراسات لم تغفل الجوانب الفنية، و لم

---

[56] سيد قطب: النقد الأدبي،ص 223.
[57] المرجع نفسه، ص 226.

تهمل التاريخ وظروف البيئة التي أثرت في الكتاب والشعراء، فضلا عن الملاحظات النفسية التي أبداها هؤلاء النقاد تجاه بعض الأدباء ممن جمعوا في شخصياتهم عناصر متعددة تثير الرغبة في الاكتشاف والتحليل.

3. التجربة النقدية:

ما نقصده بالتجربة النقدية عند سيد قطب هو ممارسته لعملية النقد بدءا من الذوق إلى غاية إصدار الحكم. وكان سيد حريصا على الوفاء بمفهومه للنقد المتمثل في " صحة الحكم على المثال ". وكانت أمثلته متنوعة متعددة تشمل أشعار الشباب الناشئين كما في كتابه " مهمة الشاعر في الحياة "، والقرآن الكريم كما في " التصوير الفني " و" مشاهد القيامة " و" الظلال "، والآداب المترجمة كما في " كتب وشخصيات " و" النقد الأدبي " فضلا عن الأمثلة المختارة التي تتردد عند كبار النقاد لشعراء مثل المتنبي وأبي العلاء والبحتري وأحمد شوقي والعقاد، وحتى الأدب الجديد الذي كان سيد قطب سباقا إلى نقده وتعريف الناس به، أمثال نجيب محفوظ ونازك الملائكة، وتعدى كل هذا لقراءة نصوص من العهد القديم.

إن تجربة سيد قطب لم تكن غنية بالمعنى الكمي، سوى الكتب التي وضعها للقرآن الكريم، والباقي ما هو إلا مجموعة من المقالات والآراء بثها كتبه. ولكن نصوصه النقدية على اختلافها قد تعكس لنا تجربته المختلفة التي اختطها لنفسه. وكانت تجربته مع القرآن الكريم غنية كان لها أثرها البالغ في نقده للأعمال الأدبية، بخاصة نظريته في التصوير المعتمدة على وسائل التعبير المختلفة، ومدى تأثيرها على القارئ الذي يحسن تذوق الجمال.

إن كتاب " التصوير الفني " كان مسبوقا من حيث التاريخ بكتاب وضعه سيد في الشعر الحديث وهو " مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر " وهو عبارة عن محاضرة ألقاها بدار العلوم سنة 1932 ثم طبعت في كتيب سنة 1933 ، وفي هذا الكتاب اهتم سيد بشعر الشعراء المحدثين الشباب فهو يقول في مقدمة الكتاب: " إنني تعمدت أن أختار أمثلتي من مجهود الشباب الناشئين "[58] وناقش فيه مجموعة من المفاهيم والأفكار مثل شخصية الشاعر والخيال والذوق ومسائل تخص التعبير، ونحن لا تهمنا الآن هذه المسائل النظرية، لأن هذه الفقرة من البحث تهتم بالتجربة النقدية.

---

[58]– سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة ص 7.

اعتمد سيد قطب في كتاب " مهمة الشاعر في الحياة " أسلوب " القياس " في النقد، أي قياس الشعر الجديد بما فيه من ألوان التصوير والتعبير بالشعر القديم وحتى بنماذج من شعر أحمد شوقي الذي يعد سليل قديم الشعر. يستعمل سيد هذا الأسلوب في النقد ليعبر عن رأي هو يراه أصلح للأدب، مثل ظاهرة التصوير في الشعر، فهو يورد قصيدة للشاعر عبد العزيز عتيق " الطلل البالي " ليعبر عن رأيه في هذه المسألة من خلال نماذج ضدية أي لا تتفق ورأي سيد فيها فهو يرى بأن " التصوير الحسي يبلغ درجة الفن العالي حين لا يجمد عند الصور الحسية، بل يدع للخيال سبيلا للعمل حول هذه الصور، يتدرج منه إلى التأثر الوجداني "[59] ثم يسرد أبياتا متفرقة لابن المعتز أو أحمد شوقي ويصفها بأوصاف تقدح في طريقة التصوير التي صاغها أصحابها[60]. ومن بين أساليبه في النقد، اختيار مجموعة من النصوص لتبرير رأي مسبق أو نظرة معينة في عالم الأدب. مثلما فعل في قسم " الخيال في الشعر "، فقد أبان عن موقف صريح فيه، ثم أورد نماذج من الشعر الحديث وعلق على مضمون الخيال فيها، وقد يتصور الفكرة في ذهنه فإذا لم يكن النموذج ملائما

[59]– سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة ص 28-29.
[60]– المرجع نفسه، راجع ص 30 وما بعدها.

لما يحكم عليه بالرداءة، فقد أورد بيتا لأحمد شوقي فيه – حسب سيد – تعارض الأخيلة في القصيدة الواحدة ثم نعت شوقي بعدم الصدق فيه[61].

إننا نعثر على نموذج نقدي ساد العصر الحديث، و لم يكن سيد قطب وحده المدفوع إليه، بل سبق إليه من قبل العقاد وطه حسين والمازني إنه النموذج الذي يقف عند حد العبارة في الشعر خاصة، والعلاقة الموجودة بين الكلمات، إنه النموذج الذي يستعين بفقه اللغة لكي يميز بين الشعر الجيد والشعر الرديء وكثيرا ما نجد سيد يقف عند هذا الحد بخاصة عند النماذج التي يراها مثالا للتقليد أو عدم الصدق، مثل تعليقه على بيت ابن المعتز:

فـأمطرت لؤلؤا من نـرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

" إنما يحشر لنا مجموعة لأشياء بيضاء وحمراء، ليس بينها من علاقة إلا علاقة الألوان "[62] وكثيرا ما يقع تحت وطأة الأوصاف التي تطري شاعرا من الشعراء، فيكون حكمه من المبالغة بمكان قوله مثلا: " وأود أن أقف قليلا أمام هذا التشبيه

61– نفسه ص 54–55.
62– سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة ص 30.

الرائع العميق "[63] أو يعبر عن نزوة من نزوات الشباب: " حقيقة أن هذه المثل السامية التي نتطلبها في الشعر، قد تقضي كثيرا من الشعراء ولا سيما كبراءهم في هذا العهد "[64] أو يتحدث بلغة فيها كثير من الانتقاص في حق بعض الشعراء كأحمد شوقي لما قال فيه: " وما شعرك يا شوقي بك حتى تذكره وتفتخر به "[65] إلى غير ذلك من شطحات النقد في مقتبل الشباب.

تبدو التجربة النقدية عند سيد قطب أكثر نضجا في " كتب وشخصيات " وفي "النقد الأدبي" خاصة، وهذا واضح من خلال أسلوب قراءته، ونوع أحكامه على الأعمال الأدبية التي يتخذها نموذجا للنقد. فكتابه الأول عبارة عن مقالات في شتى فنون الأدب من شعر ورواية وترجمة ودراسة وفي حقول مختلفة كالأدب والفلسفة والتاريخ، ووضع سيد نفسه ناقدا يكشف للقراء مفتاح كل شخصية من خلال كتابها، فهو انطلق من النص ليكتشف صاحبه، ولم يقف الأمر عند حد الشخصية، بل تعداه إلى كشف طبيعة النص التعبيرية وتبيان طبيعة التجربة المعبر عنها.

---

[63]- المرجع نفسه ص 36.
[64]- نفسه ص 37.
[65]- نفسه ص 77.

والكتاب ينقسم إلى ناحيتين مهمتين، الأولى نظرية بحث فيها سيد بعض أصول النقد وتحدث عنها حديث الناقد البصير بحدود عمله فقد تخلى كثيرا عن بعض انفعالاته، وجعل همه التفسير والتحليل.

وتعكس مقالاته آثار الثقافة المتنوعة سواء قديمها أو حديثها، وتجلت بعض الصفات التي يعرف بها الناقد الحقيقي، مثل الاتزان والتعقل، والمنطق في التحليل، والاعتماد على النص والتذوق الرفيع والأحكام النقدية التي تتوخى الوصول إلى الحقيقة. والثانية تطبيقية تتجلى فيها ثقافة سيد النظرية، بحيث شملت نصوصا متفرقة في ميادين مختلفة، وفيها يتجلى النص بحضوره الدائم.

في القسم الأول من الكتاب ارتبط الأصل بالنص، أي الأس النقدي بالنموذج أو المثال، ويعلو في الأصل صوت المؤلف الذي تشبع بأنواع الثقافة وتمثل ألوان الفكر، فضلا عن الاهتمام بالمنهج العام الذي يحكم الكتاب كلا.

إن التجربة النقدية تتناغم وتتآلف في هذا الكتاب، قد تلتقي في أصل واحد كثرة من الأمثلة المختلفة، يحاول سيد أن يجمع بينها، فهو ينقاد لذوقه الخاص، وينفعل بالتجربة، فيعبر بدوره عن طبيعة انفعاله، وهذا هو الغالب على تجربته

النقدية. فهو يقف أمام ثلاثة نماذج، ليعبر عن قيمة ما تشعه الألفاظ من صور وظلال، فيأخذ النموذج الأول من القرآن الكريم وهو قوله تعالى: " والصبح إذا تنفس " ناقدا التفسير القديم الذي يقف عند حد الاستعارة أو الإيقاع الموسيقي في الآية ليقول: " فأين هذا مما يشعه هذا التعبير في النفس الشاعرة، من الحياة المفاضة على الطبيعة، والأنس بهذه الحياة التي تتنفس في كل حي .. "[66] ويقول في نموذج شعري لتوماس هاردي: " وليس في هذا الكلام – في نصه العربي هنا – صعوبة في اللفظ ولا في المعنى. ولكن الصعوبة الحقيقية في إدراك صدق هذا الكلام وجماله ... "[67].

ويقول في نموذج طاغور: " وليس في الألفاظ ولا معانيها صعوبة إنما الصعوبة في إدراك هذه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة "[68].

يمتاز أسلوب النقد عند سيد بميزة عملية، تجعل تجربته في هذا الميدان مثمرة، وهي ميزة القياس أو الموازنة، لا كما في كتابه " مهمة الشاعر في الحياة " حيث نجد نصا يلغي نصا آخر أو مجموعة من النصوص، بل نجد نصا يفتح آفاقا جديدة

---

[66]– سيد قطب، كتب وشخصيات ص 16.
[67]– المرجع نفسه ص 17.
[68]– سيد قطب، كتب وشخصيات، ص18.

فاتت نصا ثانيا، وغالبا ما تكون الموازنة بين نصوص إبداعية مترجمة وبين نصوص عربية قديمة، وهنا يجب أن ننوه بقيمة ما دعا إليه سيد قطب من أن نتطلع إلى آفاق جديدة إذا أردنا حقا أن يكون أدبنا أدبا عالميا[69] فيسوق قطعة للشاعر الإنجليزي " هو سمان " وبيتا للمتنبي في موضوع يرى فيه التشابه ليقول مستخلصا: " إن قطعة الشاعر الإنجليزي تدع الجزيئات في السياق ترسم الصورة النفسية، وتحرك المشاعر الوجدانية، بينما بيت الشاعر العربي يعمد رأسا إلى المعنى الذي يريده، والقضية التي يقصدها "[70] وتارة لا يجد سيد قطب معادلا للنصوص الأجنبية، فيجعلها نموذجا منفردا لتقرير أصل من أصول النقد[71].

قد تفرض بعض النماذج أسلوب نقدها عند سيد قطب فيلجأ إلى التفسير، كأنه يكتب نصا على نص، وغالبا ما يعتني بالموضوع أو بالتجربة المعبر عنها، ويتجاوز شكل التعبير، فتارة ما يكون شكل التعبير رديئا كما في نموذج العهد القديم، فنراه ينساق وراء التجربة الإنسانية التي يتضمنها ويأتي على شرحها وبيان

---

[69]- المرجع نفسه، ص 27.
[70]- المرجع نفسه، ص 25.
[71]- نفسه، ص 25.

قيمتها الشعورية[72]. أما إذا تناول الشعر العربي المعاصر ممثلا عند العقاد، فيجد من الدواعي والأسباب ما يدفعه إلى إغناء النقد بالأصول النظرية التي يتيحها المثال أو النموذج، ويعمد سيد دائما إلى تفسير التجربة والتعليق عليها، تبعا لقيمها التعبيرية، وتارة ما يجعل الحكم النقدي سابقا للمثال، إنه يقول عن العقاد: " ويبلغ العقاد قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها، فتجرف المنطق الواعي، وتغطي عليه ... فأما حين يضعف هذا التدفق، فيتجرد الشعر من اللحم والدم، ويخيل إليك أن مكانه ليس هنا في الديوان، ولكنه هناك في كتبه بين التأملات الفكرية والقضايا المنطقية "[73] وسيد كثير الإعتماد على " الذوق " لغرض التمييز، فالنصوص كثيرة تحتاج إلى التمييز بينها من خلال خصائصها في التعبير والشعور، فقد تلمس سيد في شعر العقاد النفحات الشعرية والتأملات التجريدية مختلط بعضها ببعض، فقال: " فإني لأحسب اختلاط هذه وتلك في دواوين الشعر، مما يصد الكثيرين عن تذوق شعر العقاد "[74]. وانتهى إلى تقرير أصل من الأصول: " ولعل سؤالا يطوف بالأذهان: ما حدود الشعر إذن في تعريفك ؟ وجوابي أن الشعر لا يحدده الموضوع الذي يقال

---

[72]– سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 34 وما بعدها.
[73]– المرجع نفسه، ص 84.
[74]– المرجع نفسه، ص 89.

فيه، ولكن تحدده درجة الشعور بهذا الموضوع، وطريقة التعبير عن هذا الشعور "[75].

نجد من بين أساليب سيد في النقد، الإعتماد على المنهج التاريخي، مثل نقده لقصة " أحلام شهرزاد " لطه حسين، فقد تحدث عن دخول عوالم ألف ليلة وليلة الأدب الحديث وعدد قبل طه قصيدة للعقاد، وشهرزاد توفيق الحكيم، ثم يعرض لبعض مضامين هذه النصوص، ويبقى سيد محتفظا بمقياس الموازنة لينتهي إلى بعض الأحكام النقدية، فيتبين القارئ نص طه حسين من خلال نصوص أخرى في موضوع واحد، ونجده يستعمل مثل هذه العبارات: " وشهرزاد توفيق الحكيم تحاور شهريارها حوارا فلسفيا ... أما شهرزاد طه حسين فتعيد على شهريارها قصة كقصص ألف ليلة وليلة "[76].

75– سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 89.
76– المرجع نفسه، ص 111 وما بعدها.

وقد لا يوازن سيد قطب بين نص لكاتب ونص آخر لكاتب ثان، بل يجعل الموازنة بين نصوص كاتب واحد، وهو في هذا مخلص للاتجاه نفسه أي الاتجاه التاريخي الذي لا تفترق فيه التجربة النقدية الجمالية عن الأفكار، ومثال ذلك ما نجده في الفصل الذي خصصه لتوفيق الحكيم من خلال مسرحيته " بيجماليون " يقول: " شيء ما في رواية " بيجماليون " جعلني أراجع كل أعمال توفيق الحكيم التي صدرت قبلها، كما أراجع معلوماتي عن " شخص " توفيق الحكيم "[77].

إن سيد قطب خلال نقده لبعض الأعمال الأدبية – شعرها ونثرها – يهتم بالنص لأنه الأساس في كل عملية نقدية، وطريقته – في غالب الأحيان – إيراد الأمثلة الكثيرة، ثم يعلق عليها تعليقا يناسب الموقف الذي يختاره، والخاصية التي يبحثها، وهو في كل ذلك يتبع المنهج الذي أعلن عنه في " النقد الأدبي "، أي المنهج الفني الذي يهتم بالقيم الفنية للنص، بخاصة قيمه الشعورية والتعبيرية، وتارة ما يسيطر عليه جمال النصّ فلا يستطيع إلا أن ينعته بنعوت الشعر، أي كأنه ينقد قصيدة من القصائد، مثلما فعل مع ميخائيل نعيمة في كتابه البيادر، فيورد كثيرا من فقراته ثم يعلق عليها تارة بقوله: " وفي هذه الفقرات الأخيرة يبدو ازدواج الشعر

---

[77]– سيد قطب، كتب وشخصيات، ص 119.

بالحقيقة في أسلوب ميخائيل نعيمة على خير نسق والتساق "[78] وتارة ثانية بقوله: " ويسير تعبير المؤلف وأسلوبه في مستوى جيد يبلغ روعة الشعر في بعض المواضع "[79].

"كتب وشخصيات" كتاب كرسه سيد للنقد، وفيه برزت خصائص جمالية استمرت معه لما كتب "النقد الأدبي". لقد استعان بالذوق واعتمد " المنهج الفني " في إصدار الأحكام النقدية، ولكنه في " النقد الأدبي " — مع حفاظه على التوجه العام — استعان بالمثال لتقرير الأصول النقدية، ويلاحظ بأنه إنساق وراء نماذج معينة في التراث القديم كما في الأدب الحديث، ويبقى المثال المنقود نصا تبريريا للأصل الذي يقرره، سوى إشارات إلى بعض النصوص المختلفة. إن بعض الأسماء التي وردت في " كتب وشخصيات " تكررت في " النقد الأدبي " مثل: المتنبي وأبي العلاء المعري وابن الرومي والبحتري وطاغور وتوماس هاردي وعمر الخيام ونص من العهد القديم.

[78]- المرجع نفسه، ص 204.
[79]- نفسه، ص 210-211.

إن حضور النص الجديد – على قلته – كان دليل تنبه سيد قطب الناقد إلى خصوصياته الجديدة، وعوالمه الواسعة. فقد كان سيد يدعو إلى اعتناق الآفاق الرحبة في عالم الأدب، ورأى بوادر ذلك ممثلا في بعض النصوص الحديثة. ومن خلال ممارسته النقدية ووقوفه على بعض النصوص – بخاصة في طريقة العرض – رأى من الواجب التخلي عن الأساليب القديمة– بذوق وتفنن – وممارسة كتابة حديثة، تحدث أثرها في القارئ وهاهو يتحدث عن رجائه قائلا: " وكان الرجاء أن يعدل المجددون في الأدب الحديث قليلا عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب الحديث طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارئ عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة، كما غلبتهم طريقة الأداء العربية التقليدية، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل "[80].

وهذه هي سيمة الناقد البصير الذي يدرك– ببعد نظره – الآفاق التي ينبغي أن تكون بتجاوز ما كان، ولكن نغمته تتغير لما يتحدث عن الآداب العالمية. والأدب الأكثر حداثة: " وفي الأمثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من

---

[80]– سيد قطب، النقد الأدبي، ص 50.

قبل، والأمثلة التي سقناها في هذا الفصل ما ينير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض والأداء. وهي ذات أثر قوي في التأثير والإيحاء "[81].

ومن خلال هذه الآراء النقدية الجديدة، يستدل بنموذج للشاعرة العراقية نازك الملائكة وهو قصيدتها المعنوية " خائفة " في ديوانها " قرارة الموجة "، ويرى فيه إيذانا بطريقة جديدة في التعبير والأداء، كونه يتوافق ورؤية سيد لطبيعة التعبير عن التجربة وقد قال عنها: " وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يمثلون فجرا جديدا للشعر العربي، قد لا نقر كل اتجاهاته، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة. وهذه المقطوعة تفي بما ندعو إليه في طريقة الأداء، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة "[82].

إن نقد سيد قطب ينطلق من تصوير فلسفي كوني للشعر خاصة، وهو تصور " العالم الشعري " الذي يوحي بالشاعرية بخاصة في التجربة، كما لا ينفي طريقة الأداء التي تتوسلها هذه التجربة العالمية. وهذا التصور يعكس تأثر سيد بأفكار العقاد حول الشعر والشاعر، وتحدد القيمة الجمالية بحسب هذا العالم الذي

---

[81]- المرجع نفسه، ص 50.
[82]- سيد قطب، النقد الأدبي، ص 50.

يصوره الأديب الفنان، وقد نجد سيدا يسمي كل شاعر أو مجموعة من الشعراء بتسميات مختلفة باختلاف عوالمهم، وله نص مهم يعكس تصوره هذا، يقول: " فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة، واللحظات الجزئية، والحالات المنفردة، هو الشاعر الكبير النادر، على نحو ما مثلنا في طاغور والخيام والجامعة.والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الأزلية، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية، هو الشاعر الممتاز على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري.والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب، ولا ننفذ وراءه إلا إحساس بالحياة شامل، ولا إلى نظرة كونية كبيرة، هو شاعر محدود، كما نجده في بشار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والإتجاه "[83].

مثل هذا التصور، قد فرض على سيد أحكاماً قيمية مختلفة باختلاف النماذج، وكأنه يستعيد على نحو من الأنحاء فكرة الطبقات عند النقاد القدامى، هناك شاعر كبير نادر، وهناك شاعر ممتاز، وهناك شاعر محدود.

---

[83]- سيد قطب، النقد الأدبي، ص 56.

ومهما يكن من أمر سيد في النقد. إلا أن تجربته – على قصرها – كانت غنية بتأملات صاحبها المتميزة. وقد تضاف إلى تجارب كبار النقاد الذين أخلصوا للنقد طيلة حياتهم. وفضلا عن ذلك، نلاحظ نقطة التحول التي امتاز بها نقد سيد قطب، فقد كان منفتحا على كل جديد ذي قيمة فنية، ويراه – مخلصا– دافعا إلى الإبداع. ولم يكن ضيق الأفق، بل عايش تجارب مختلفة وكانت له فيها تأملات جمالية لأنها تتوفر على الخصائص الأدبية الجمالية التي دعا إليها سيد تنظيرا وتطبيقا.

خاتمة

خاتمة البحث

كان غرضنا من البحث بيان طبيعة التجربة الجمالية في النقد عند سيد قطب، وهي تجربة مخلصة للفن وحده، على الرغم من الجو الثقافي المشحون بالأديولوجيا وصراع المذاهب والمفاهيم. ومن هنا تبرز القيمة الأساسية لهذه التجربة وهي قيامها على أسس جمالية فنية خالصة. درست فن " الأدب " لذاته واكتشفت خواصه انطلاقا من مدوناته.

وكان من نتائج هذه الدراسة المتواضعة تجلي المذهب الفني الخالص الذي اعتنقه سيد قطب سواء في دراساته للقرآن الكريم أو للأدب. فقد تأسست مفاهيمه الجمالية عبر مراحل مختلفة، ابتدأت يانعة مع " مهمة الشاعر في الحياة " وانتهت مؤسسة مع " النقد الأدبي ". ثمة فرادة وتميز لهذه التجربة، فلم تكن تعكس بوجه من الوجوه تجارب أخرى تترجم عنها وإن تكن أخذت منها، فقد سبقت تجربته بتجارب أسس لها كبار النقاد في ذلك العصر مثل العقاد وطه حسين وأحمد أمين

وغيرهم، وسيد قطب عرف كيف يستفيد من ميدان النقد ليشق طريقا مخصوصة فيه بعد ذلك.

ونتيجة أخرى انضافت إلى الأولى، وهي أن أساس التجربة الجمالية وشرطها العالمي الانفتاح على مستويات متعددة، فكان صوت سيد قطب عاليا للاستفادة والانفتاح على التجارب العالمية التي تفوق التجربة العالية منذ القديم في بعض الخصائص الفنية، فضلا عن ذلك، جعله هذا الانفتاح على الآفاق الجديدة مدركا لطبيعة الجديد في عالم الأدب، فكان من النقاد الأوائل الذين التفتوا إلى ما في الأنماط الجديدة من إبداع، كما فعل مع نجيب محفوظ ونازك الملائكة.

وإن كان ثمة ما يضاف إلى هذه النتائج، فهناك الأسبقية إلى بعض مفاهيم النقد في العصر الحديث، ذلك لأن تجربة سيد قطب كانت مستبقة الزمن، فضلا عن كونها منفتحة على آفاق جديدة، مثل شعرية الأجناس الأدبية، والبصر بغايات الفن، ومفهوم الكتابة الشعرية وطبيعة العمل الأدبي أو الفني، ونظرية التصوير.

ولا يمكن لأي بحث الحسم في النتائج التي يصل إليها عن طريق الدراسة، بل المسألة تتعلق بطبيعة الأسئلة التي يطرحها والإجابات الممكنة التي يمكنها أن تفي بحق هذه الأسئلة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

مصادر البحث:

سيد قطب:

1. النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، القاهرة (د ت).
2. كتب وشخصيات: دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1983.
3. التصوير الفني في القرآن: دار الشروق، بيروت، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.
4. مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار الشروق، بيروت، القاهرة (د ت).
5. في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 12، 1986

المصادر القديمة:

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

6. "البيان والتبيين" تحقيق علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1988.
7. " الحيوان " تحقيق يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1990.

الجرجاني (عبد القاهر):

8. " دلائل الإعجاز"، بعناية الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1984.

9. "أسرار البلاغة " بعناية الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت (د ت).

الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز):

10. " الوساطة بين المتنبي وخصومه "، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت (د ت).

الجمحي (أبو عبد الله بن سلام):

11. " طبقات الشعراء "، تحقيق جوزيف هل، أعادت طبعه دار النهضة العربية، بيروت (د ت).

ابن طباطبا (أبو الحسن):

12. " عيار الشعر " تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (د ت).

العسكري (أبو أحمد الحسن بن عبد الله):

13. " المصمون في الأدب " تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1982.

العسكري (أبو هلال):

14. " كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر " تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

العلوي (المظفر بن الفضل):

15. " نظرة الاغريض في نصرة القريض " تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات بمجمع اللغة العربية، دمشق، 1976.

ابن جعفر (قدامة):

16. " نقد الشعر " تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1978.

المراجع الحديثة:

إحسان عباس:

17. " فن الشعر " دار الثقافة، بيروت (د ت).

18. " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978.

أميرة حلمي مطر:

19. " فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها " دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984.

زكي نجيب محمود:

20. " قشور ولباب " دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1981.

شوقي ضيف:

21. "الفن ومذاهبه في الشعر العربي "دار المعارف، مصر، ط 10 (د ت).

طه حسين:

22. " حديث الأربعاء " دار المعارف، مصر، ط 10، (د ت).

فؤاد زكريا:

23. " دراسة لجمهورية أفلاطون " دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.

عباس محمود العقاد:

24. " مراجعات في الآداب والفنون " المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، 1983.

25. " ساعات بين الكتب " المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، (د ت).

26. " الديوان في النقد والأدب " ضمن المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط 1، 1983.

27. " ديوان: قصائد ومقطوعات " دار العودة، بيروت، 1982.

28. " يسألونك " المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ط 3، 1981.

29. " ديوان: بعد الأعاصير " دار العودة، بيروت، 1982.

علي عبد المعطي محمد:

30. " مقدمات في الفلسفة " دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

محمد طه الحاجري:

31. " في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية " دار النهضة العربية، بيروت، 1982.

محمد عبد السلام كفافي:

32. " في الأدب المقارن: دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي " دار النهضة العربية، 1982.

محمد علي أبو ريان:

33. " فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة " دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989

محمد غنيمي هلال:

34. " النقد الأدبي الحديث " دار العودة، بيروت، ط 1، 1982.

محمد مندور:

35. " في الميزان الجديد " مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط 1، 1988.

مصطفى سويف:

36. " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " دار المعارف، مصر ط 4، (د ت).

الولي محمد:

37. " الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د ت).

جمال الدين بن الشيخ:

43. "الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي " ترجمة مبارك حنون محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1 ، 1996

ر.ف.جونسن:

44. " الجمالية " ضمن كتاب " موسوعة المصطلح النقدي " ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1983، المجلد الأول.

جيروم ستولينيتز:

45. " النقد الفني دراسة جمالية فلسفية " ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ط 2، 1981.

دني هويسمان:

46. " علم الجمال " ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1975.

رينيه ويليك أوستن وارين:

47. " نظرية الأدب " ترجمة محي الدين صبحي-مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

ستانلي هايمن:

48. " النقد الادبي ومدارسه الحديثة " ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1981.

تزفيطان طودوروف:

49. " الشعرية " ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990.

غراهم هو:

50. " مقالة في النقد " ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

كارلوني وفيللو:

51. " النقد الأدبي " ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1973.

ليليان ر.فرست:

52. " الرومانسية " ضمن كتاب الـــ " موسوعة المصطلح النقدي " المجلد الأول.

ماريا لويزا برنيري:

53. " المدينة الفاضلة عبر التاريخ "ترجمة عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 225، سبتمبر 1997.

محمد كمال أبو علي:

54. " من الفكر الغربي " مجموعة بحوث مترجمة، مكتبة الأنجلو المصرية (د ت).

ا . نوكس:

55. " النظريات الجمالية: كانط هيجل، شوبنهاور " ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط 1، 1985.

هيجل:

56. " المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال " ترجمة جورج طرابيشي، دار الطبيعة، بيروت، ط 3، 1988.

ول ديورانت:

57. " قصة الفلسفة " ترجمة فتح الله محمد المشعشع، مؤسسة المعارف، بيروت، ط 1، 1966.

وليم.ك.ويمزات:

58. " النقد الأدبي " الجزء الثالث والرابع، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1976.

59. " الموسوعة الفلسفية المختصرة " نقلها عن الإنجليزية: فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد صادق، راجعها وأشرف عليها زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت (د ت).

هنري ميشونيك

69. " نظريات في الشعر الفرنسي الراهن " ترجمة مصطفى نادر، مجلة " مواقف "، العدد 55، صيف 1988.

وولف دييتير ستيمبل

70. " المظاهر النوعية للتلقي " ترجمة أنفي محمد، سعيد بنكراد، مجلة " العرب والفكر العالمي "، العدد 3 صيف 1988.

يان موكاروفسكي

71. " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة " فصول "، العدد